ایلیٹ
کے
مضامین

★

ترجمہ
و
مقدمہ

جمیل
جالبی

بیسویں صدی کے عظیم ادیب و مفکر کے عہد آفریں تنقیدی مضامین

ایلیٹ کے مضامین

ترجمہ و تالیف

جمیل جالبی

اردو اکیڈمی سندھ
رحمت بلڈنگ، بندر روڈ، کراچی

جملہ حقوق بحق مترجم محفوظ

پہلی بار : مئی ۱۹۶۰ء
مطبوعہ : جاوید پریس - کراچی
تعداد : ایک ہزار

قیمت: چار روپے چار آنے

دفتر مغربی پاکستان:-
اردو مرکز
گنپت روڈ ——— لاہور

فہرست

مُقدمہ:

۱ ترجمے کے مسائل	۹
۲ ایلیٹ کے مضامین	۱۶

مضامین:

شاعری کا سماجی منصب	۲۵
شاعری کی تین آوازیں	۵۰
شاعری کی موسیقی	۸۱
شاعری اور ڈرامہ	۱۱۱
روایت اور انفرادی صلاحیت	۱۳۶
کلاسیک کیا ہے؟	۱۵۴
مذہب اور ادب	۱۹۵
تجربہ اور تنقید	۲۱۸
تنقید کے حدود	۲۴۵

کِتابیات:

۱	۲۷۴
۲	۲۸۱
۳	۲۸۴
سوانح ایلیٹ	۲۸۶

ٹی - ایس - ایلیٹ

ایلیٹ
کے
مضامین

"ادبی تخلیق کا ایک عظیم دَور ہمیشہ ترجمہ کا بھی عظیم دَور ہوتا ہے یا پھر نتیجہ کے طور پر فوراً بعد پیدا ہوتا ہے۔ وکٹورین عہد میں ذرا کمتر درجہ پر فٹز جیرالڈ پیدا ہوا اور سوئنس برن کے دَور میں وِلَن اور روزیٹی۔ وہ اہمیت جو ہسپانوی شاعری کے مورخوں نے بوسکن کو دی ہے اس پر ہم ذرا دیر کو حیرت تو ضرور کرتے ہیں لیکن ہمارے مورخین اپنے مترجمین کو بہت کم اہمیت دیتے ہیں۔"

ایذرا پاؤنڈ

پیش لفظ

(۱)

یہاں آپ یہ سوال اُٹھا سکتے ہیں کہ میں نے یہ ترجمے کیوں کئے اور ان ترجموں کے لئے ایلیٹ کے تنقیدی مضامین ہی کا انتخاب کیوں کیا؟ اس بات کا ایک سیدھا سادا سا جواب تو یہ ہے کہ میرا جی چاہا اور میں نے ترجمہ کر دیا۔ پبلشر نے مناسب سمجھا اور اسے شائع کر دیا۔ اللہ اللہ اور خیر سلا۔ لیکن یہ بات کہہ کر شاید میں آپ کو "آریل مجھے مار" کی دعوت دوں گا ——— ویسے اگر سچ پوچھیں تو بات بھی یہی ہے کہ ایلیٹ کی تحریریں مجھے پسند ہیں۔ اس کا اندازِ بیان اور زاویۂ نظر مجھے بھاتا ہے۔ اس کی سنجیدگی، اس کے خیالات کی گہرائی اور بات میں سے بات نکالنے کا ڈھنگ مجھے اچھا لگتا ہے اس لئے میں نے اس کے تنقیدی مضامین سے ان نو مضامین کا انتخاب کر لیا جو نہ صرف اپنے طور پر عہد آفریں ہیں بلکہ ان میں ادب و تہذیب

کے مسائل کو عالمگیر ذہنی تناظر میں رکھ کر دیکھا گیا ہے۔ ان ترجموں سے میں نے اپنے ذہن کی تعمیر کا کام لیا ہے۔ یہ ترجمے دراصل میرے لئے ریاض کی حیثیت رکھتے ہیں جن کے ذریعے میں نے ایلیٹ کی فکر اور اس کے طرز ادا کو اپنے مزاج میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ مجھے یاد ہے کہ ان مضامین کا ترجمہ کرتے وقت میری ہڈیاں بولنے لگی تھیں۔ ان ترجموں کے بعد اب کم از کم مجھے یہ اندازہ ہو گیا ہے کہ اگر اردو زبان میں فلسفیانہ اور سنجیدہ تحریروں کے ترجمے کئے جائیں تو اس میں اتنا "سہار" ضرور ہے کہ وہ ان کا اظہار کر دے۔ واضح رہے کہ میں نے یہاں "سہار" کا لفظ استعمال کیا ہے جس کے معنی سے شاید آپ مجھ سے زیادہ واقف ہیں۔

عام طور پر کسی ترجمہ کو اچھا سمجھ کر جب اس کی تعریف کی جاتی ہے تو یہ کہا جاتا ہے کہ اس میں بڑی روانی ہے۔ زبان بامحاورہ و سلیس ہے اور مضمون واضح ہے لیکن اس بات پر اگر سنجیدگی سے غور کیا جائے تو اندازہ ہو سکتا ہے کہ صرف روانی و سلاست ہی ترجمے کے بنیادی اجزا نہیں ہیں۔ آپ خود ہی اندازہ کیجئے کہ سنجیدہ و پیچیدہ تحریر کا ترجمہ صرف رواں و سلیس کیسے ہو سکتا ہے جب کہ زبان کا مزاج اور جملوں کی ساخت ہماری زبان کے مزاج اور جملوں کی ساخت سے مختلف ہو جبکہ ایک طرف تو ہمارے ہاں طویل جملے لکھنا مشکل کام ہو اور دوسری طرف قول محال اور جملہ معترضہ کا رواج بھی جدید روش کے ساتھ ان

میں داخل ہوا ہو۔ ترجمہ کا مزاج اصل تحریر کے مزاج سے الگ ہوتا ہے۔ ترجمہ کے ذریعہ زبان ایک نئے مزاج سے روشناس ہو کر پھیلتی اور بڑھتی ہے۔ نئے لہجے اور جملوں کی نئی ساخت کو اپنے مزاج میں جذب کر کے اظہار کی نئی قوتوں سے متعارف ہوتی ہے۔ ترجمہ کی اہمیت یہی ہے کہ ایک طرف تو اس کے ذریعہ نئے خیالات زبان میں داخل ہوتے ہیں جس سے ذہنی جذب وقبول کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ دوسرے زبان کی قوتِ اظہار میں نئے امکانات پیدا ہونے لگتے ہیں اور وہ زبان بھی پیچیدہ خیالات کے بیان پر قدرت حاصل کر کے احساس و خیال کی نئی نئی تصویریں اُبھارنے کی اہل ہو جاتی ہے۔

اکثر ترجمہ کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ بالکل اصل معلوم ہوتا ہے۔ یہ ایک ایسی غلطی ہے جو ہمارے ہاں افسانوں اور ناولوں وغیرہ کے آزاد ترجموں کی وجہ سے راہ پاگئی ہے جب کسی فلسفیانہ و پیچیدہ تحریر کا ترجمہ کیا جائے گا تو ظاہر ہے اس میں وہ روانی تو ہرگز پیدا نہیں ہوسکتی جو خود اپنی زبان میں براہ راست لکھنے سے پیدا ہوتی ہے اور جب یہ روانی ترجمہ میں پیدا نہیں ہوسکتی تو وہ ترجمہ اصل کیسے معلوم ہوگا۔ ایسے میں مترجم کا فرض یہ ہے کہ وہ مصنف کے لہجے اور طرز ادا کا خیال رکھے لفظوں کا ترجمہ قریب قریب معنی ادا کرنے والے الفاظ سے نہ کرے اور ضرورت پڑنے پر نئے مرکبات بنائے، نئی بندشیں تراشے اور نئے الفاظ وضع کرے۔ ایسے ترجمے سے آخر کیا فائدہ جو سلاست تو پیدا کردے لیکن مصنف کی روح اس کے

لہجے اور تیور کو ہم سے دور کر دے اور ساتھ ساتھ زبان کے مزاج کو اسی طرح ثقافتی روش و انظہارِ بیان پر قائم رکھے اور اس میں کسی اضافے، نئے امکان یا تجربے کی کوشش نہ کرے۔ زبان کے مزاج کو بدلنے، اسے نئے امکانات سے روشناس کرانے اور طرزِ ادا کے نئے نئے ڈھنگ سے آشنا کرانے میں مترجم کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ ترجمہ کے ذریعہ ایک زبان کی تہذیب دوسری زبان کی تہذیب کے ساتھ مل کر نئے نئے گل کھلا سکتی ہے۔

انگریزی زبان تہذیب و مزاج کے اعتبار سے اُردو زبان سے مختلف ہے انگریزی میں جملوں کی ساخت، فاعل، فعل، مفعول کی ترتیب اور تہذیبی انداز نظر ہماری زبان سے مختلف ہے۔ اب ایسے میں ترجمے کے تین طریقے ہو سکتے ہیں، ایک طریقہ تو یہ کہ اصل متن کا صرف لفظی ترجمہ کر دیا جائے اور بس (اسے ترجمہ کرنا نہیں کہتے، مکھی پہ مکھی مارنا کہتے ہیں)۔ دوسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ مفہوم لے کر آزادی کے ساتھ اپنی زبان کے روایتی و مقبول اندازِ بیان کو سامنے رکھتے ہوئے ترجمہ کر دیا جائے۔ تیسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ ترجمہ اس طور پر کیا جائے کہ اس میں مصنف کے لہجے کی کھنک بھی باقی رہے، اپنی زبان کا مزاج بھی باقی رہے اور ترجمہ اصل متن کے بالکل مطابق ہو۔ ترجمہ کی یہ شکل سب سے زیادہ مشکل ہے۔ ایسے ترجموں سے زبان و بیان کو ایک فائدہ تو یہ پہنچتا ہے کہ زبان کے ہاتھ بیان کا ایک نیا سانچا آجاتا ہے۔ دوسرے جملوں کی ساخت ایک نئی شکل اختیار کر کے اپنی زبان کے اظہار کے سانچوں

کو وسیع تر کر دیتی ہے۔ اب جبکہ زبانوں کے رشتے زیادہ وسیع ہو کر ایک دوسرے سے قریب تر ہو رہے ہیں ضرورت اس امر کی ہے کہ مترجمین بھی اظہار کے سانچوں، جملوں کی ساخت کا خاص طور پر خیال رکھ کر زبان کو نئے تقاضوں اور نئے امکانات سے روشناس کرائیں۔ میں نے ان ترجموں میں 'اپنی کم مائیگی کے باوجود' مقدور بھر اس کی کوشش کی ہے کہ کس طرح اپنی زبان کو اظہار کے جدید تقاضوں کا اہل بنایا جائے۔

جہاں تک ہماری زبان کا تعلق ہے اس میں شاعرانہ انداز بیان کے لئے تو بڑی گنجائش ہے لیکن پیچیدہ و فلسفیانہ تحریروں کے ترجموں میں یہ ماندی پڑ جاتی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو شاید یہ ہے کہ ہم نے ایسے ترجمے کم کئے ہیں جس میں زبان و بیان کے نئے اسلوب و تجربہ کا خیال بھی رکھا گیا ہو۔ دوسرے ترجمہ کرتے وقت نہ تو ہم نے نئے لفظوں کی ٹوہ لگائی ہے اور نہ لفظوں کو مخصوص معنی و مفہوم میں استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک ہی لفظ کو مختلف لفظوں سے ترجمہ کر کے ہمیشہ اپنا کام نکال لیا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہمارے ہاں یہ الفاظ ذہن میں پورے طور پر معنی و مفہوم کی تصویر ابھارنے میں ناکام رہتے ہیں۔ لفظوں کے ترجمے اور معنی متعین کرنے سے ایک طرف تو ابلاغ کا مسئلہ سہل ہو جاتا ہے دوسرے زبان میں سنجیدگی اظہار پیدا ہو جاتی ہے۔

پچھلے دنوں میٹرک کے امتحان میں ایک سوال یہ پوچھا گیا کہ "مخلوط اور مرکب میں کیا فرق ہے۔ مثالیں دے کر واضح کیجئے"۔ بہت سے طلبہ اس سوال کا

جواب صرف اس لئے نہ دے سکے کہ اُنہوں نے اپنے نصاب کی کتاب میں 'آمیزہ' اور 'مرکب' کا فرق پڑھا تھا اور یہاں ممتحن نے 'آمیزہ' کے بجائے 'مخلوط' کا لفظ استعمال کر کے ابلاغ کے مسئلہ کو طلبہ کے لئے دشوار تر بنا دیا تھا۔

اب ضرورت اس امر کی ہے کہ ہم ترجموں کے ذریعہ اس ابہام کو دور کریں اور لفظوں کے معنی و مفہوم متعین کر کے انہیں اپنی تحریروں کے ذریعہ مروّج کریں۔ انگریزی لفظوں کے اُردو ترجموں کی بے احتیاطی کا اثر ہیں جدید نثر میں عام طور پر نظر آتا ہے۔ جس کے اکثر جملے بے معنی و بے ربط سے معلوم ہوتے ہیں۔ اچھے ترجموں کے ذریعے اس خرابی کو بھی دور کیا جا سکتا ہے۔

عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ مترجم میں کام کرنے کا محرّک یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے دماغ پر زور ڈالے بغیر کسی دوسرے کے پھلوں کو اپنی زبان کے خوان میں رکھ کر پیش کر دے۔ اگر کتاب کا مصنف مشہور ہوا تو اس کے سہارے مترجم کو بھی شہرت کے پر لگ گئے۔ حالانکہ دیکھا جائے تو معاملہ اس کے برعکس ہوتا ہے۔ ایک طرف تو مترجم کی ذات مصنف کی ذات سے ہمیشہ کم تر رہتی ہے۔ برخلاف اس کے مصنف کی شخصیت ترجمہ کے ذریعے پھیل کر اور بڑی ہو جاتی ہے۔ اپنی بات ہو تو آدمی جس طرح چاہے اس کا اظہار کر دے لیکن ترجمہ میں آدمی بندھ کر رہ جاتا ہے۔ مصنف کے ہاتھ میں اس کی باگ ڈور ہوتی ہے۔ اگر اس نے گرفت سے نکلنے کی کوشش کی تو اصل سے دور ہو جاتا ہے۔ اس کے

بالکل مطابق رہنے کی کوشش کی تو بیان میں اجنبیت درآتی ہے جملوں کو توڑ کر اپنے طور پر بیان کرنے کی کوشش کی تو اس کی زبان بیان و اظہار کے نئے امکانات سے محروم ہو جاتی ہے۔ ایسے میں مترجم کا کام یہ ہے کہ وہ دوسری زبان کے اظہار کو اپنی زبان کے اظہار سے قریب تر لائے اور مصنف کے لہجے اور طرز ادا سے اپنی زبان میں ایک نئے اسلوب کے لئے راہ ہموار کرے۔ جیسا کہ میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں کہ ہمارے ہاں اکثر و بیشتر ترجمے اُردو کے روایتی و مروّجہ طرز ادا کے ذریعہ کئے گئے ہیں جس سے زبان اور اس کی قوتِ اظہار کو ترجموں سے وہ فائدہ نہیں پہنچ سکا ہے جس کے امکانات ہمیشہ اچھے ترجموں میں ہوتے ہیں اور جن کی ہمیں زبان و بیان کی ترقی کے لئے شدت سے ضرورت ہے۔ ایسے ترجموں میں ممکن ہے آپ کو اجنبیت کا احساس ہو لیکن اس اجنبیت سے جب آپ مانوس ہو جائیں گے تو آپ خود محسوس کریں گے کہ اب زبان خیال و احساس کے بوجھ تلے دب کر نہیں رہ جاتی بلکہ اب اس میں اثر آفرینی کے ساتھ بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی ہے۔ ایسے ترجمے روا روی میں نہیں پڑھے جا سکتے اور نہ ان کی حسن و دلکشی ایک ہی نظر میں آپ کے دیدہ و دل تک پہنچ سکتی ہے بلکہ ایسے ترجموں کو آپ پلاٹ، کہانی یا موضوع کی دلچسپی اور افادیت زیادہ نئے فلسفیانہ انداز فکر، سنجیدہ تہذیبی رویوں، جملوں کی نئی ساخت، اظہار و انداز بیان کے نئے امکانات کے لئے پڑھیں گے۔ ایلیٹ نے ایک جگہ لکھا ہے:۔

"جب ایک زبان دوسری زبان سے سبقت لے جانے لگتی ہے
تو عام طور پر اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ وہ زبان ایسے فوائد اپنے اندر
رکھتی ہے جو اسے آگے بڑھاتے ہیں اور جو نہ صرف اپنے اور غیر مہذب
زبان کے درمیان فکر اور لطافت اظہار کے اعتبار سے امتیاز رکھتی ہے
بلکہ احساس کے اعتبار سے بھی بلند درجہ رکھتی ہے۔"

ہم اپنی زبان کو جب تک لطافتِ اظہار کے تنوع اور علوم کی وسعت سے مفید نہیں بنائیں گے ہماری زبان پیچھے رہ جائے گی اور ہماری پوری تہذیب بھی موت کے آغوش میں جا سوئے گی۔ میرا خیال ہے کہ ہم اچھے ترجموں کے ذریعے اپنی زبان اور اپنی تہذیب کی خدمت کر کے اسے مفید، کارآمد اور موثر بنا سکتے ہیں۔

(۲)

ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ "جب تک ادب ادب رہے گا، اُس وقت تک تنقید کے لئے جگہ باقی رہے گی۔ کیونکہ تنقید کی بنیاد بھی اصل میں وہی ہے جو خود ادب کی ہے۔ ایک اور جگہ اس نے لکھا ہے کہ ہمیں اس بات کو یاد رکھنا چاہیئے کہ جب ہم کوئی کتاب پڑھتے ہیں اور اس کے پڑھنے سے ہمارے ذہن میں جو خیالات آتے ہیں اور جس قسم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اس کا اظہار کوئی بُری بات نہیں ہے۔" ان حوالوں میں دو باتیں اہم ہیں۔ ایک تو تنقید کی بنیاد کا مسئلہ اور دوسرا

نقاد کی بنیادی حیثیت کا سوال۔ ان دونوں باتوں کو سامنے رکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ تخلیق و تنقید میں جذبہ، احساس، خیال اور اظہار کا مسئلہ تقریباً یکساں ہے۔ دونوں سے تہذیب کے ارتقا میں مدد ملتی ہے۔ دونوں اپنے اپنے طور پر ذہنِ انسانی کو متاثر کرتی ہیں اور دونوں سے زبان، خیال، احساس و جذبہ کی نشوونما میں مدد ملتی ہے۔ اگر کسی دور کا علامتی اظہار تخلیق میں ہوتا ہے تو اس دور کا مکمل اظہار اچھی تنقید کے ذریعہ ہوتا ہے۔ نقاد دراصل غیر معمولی صلاحیتوں کا قاری ہوتا ہے۔ عام قاری اور 'نقاد قاری' میں فرق یہ ہے کہ اس کے پاس اظہار کا وسیلہ بھی ہوتا ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ کسی بات کو وہ کیوں پسند کر رہا ہے۔ اسے اپنے احساس پر اعتماد ہوتا ہے۔ اسی لئے وہ اپنے ذہنی تجسس کے سہارے ادب و تہذیب کے متعلق نئے نئے سوال اُٹھاتا ہے اور نئے نئے مسائل سامنے لاتا ہے۔ وہ اپنے تجربے کا اظہار بھی کر سکتا ہے اور اس تجربہ کا دوسرے تجربوں سے مقابلہ بھی کر سکتا ہے۔ اس طرح ایک طرف تو وہ تخلیق سے لطف اندوز ہونے کے جذبے میں اضافہ کرتا ہے۔ اور دوسری طرف تہذیب کے بنیادی احساسات میں تیزی اور جلا پیدا کرتا ہے۔ اُلجھے اُلجھے محسوسات، خیالات، جذبات اور عقائد کو ایک نئے عمل کے ساتھ ترتیب دیتا ہے۔ ذہن کی اس نئی تخلیقی ترتیب کا نام تنقید ہے۔

نقاد اپنی تحریروں کے ذریعہ خیالات و محسوسات کی تعمیم کرتا ہے۔ ہمارے مذاقِ سخن کو بناتا اور سنوارتا ہے۔ اپنے زمانے کے شعور کی تشریح و تاویل خود اپنے

زمانے کے لوگوں کے سامنے کرتا ہے۔ حال کا رشتہ ماضی سے جوڑتا ہے اور ماضی کو نئے نئے زاویوں سے دیکھ کر دوسروں کی توجہ بھی اس طرف مبذول کراتا ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ ماضی سے وہ کیا سیکھ سکتا ہے اور حال کو اس سے کیا فائدہ پہنچا سکتا ہے۔ مثلاً جب ہم شاعری یا کسی دوسرے فن پر بات کرتے ہیں تو ہماری یہ بات چیت در اصل ہمارے اپنے تجربے، احساس اور فکر کا یا تو اظہار کرتی ہے یا پھر اس کو پھیلانے اور وسیع تر کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔ جیسے اچھی شاعری یا کسی اور فن کے لئے گہری فکر، وسیع تجربے، مطالعے اور سچے احساس کی ضرورت پڑتی ہے۔ اسی طرح اس کے مطالعہ کے لئے بھی ان سب چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہ سب چیزیں جب شاعری میں داخل ہوتی ہیں تو اچھی شاعری پیدا ہوتی ہے اور جب ان کا اظہار کیا جاتا ہے تو اچھی تنقید۔ ذرے ادب کو پورے طور پر سمجھنے اور اس کی توصیف کرنے کے لئے پورے ادب کے مطالعے اور تفہیم کی ضرورت پڑتی ہے۔ نہ صرف اپنی زبان کے ادب کی بلکہ دوسری زبانوں کے ادبیات کی بھی اور بالخصوص ان زبانوں کی جنہوں نے ہماری زبان کو بنانے سنوارنے میں حصہ لیا ہے۔ انگریزی زبان نے اُردو زبان کو حد درجہ متاثر کیا ہے اور جدید انگریزی ادب کو ایلیٹ کی شاعری اور تنقید وں نے متاثر کیا ہے۔ اسی لئے ایلیٹ کی اہمیت ہمارے لئے بھی بڑھ جاتی ہے۔

تنقید کی بدنامی کے ذمہ دار وہ لوگ ہیں جو یا تو ایسی جگہ بیٹھے ہیں جہاں ان

سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ کتابیں تصنیف کریں گے یا مضامین لکھیں گے یا وہ لوگ ہیں جن کے پاس کہنے کے لئے تو کچھ ہے نہیں لیکن وہ صرف یہ سوچ کر لکھتے ہیں کہ لکھنے کی یا تو انہیں بہ اعتبارِ پیشہ ضرورت ہے یا اپنی علمیت و قابلیت سے اپنے طلبہ اور اہلِ معاشرہ کو مرعوب رکھنے کی ضرورت ہے۔ اگر ایسے لوگ تنقید نہ لکھتے تو ہرزہ گوئی اور مہمل نویسی کا اتنا انبار نہ لگتا۔ اور صرف چند کام کی کتابیں سامنے آتیں جو نہ صرف قابلِ مطالعہ ہوتیں بلکہ ان کے ذریعہ زمانے کے شعور کو سمجھنے، مذاق کو سنوارنے اور تہذیبی رجحانات کے دھاروں اور عوامل کو دیکھنے میں مدد ملتی۔ وہ لوگ جو تنقید کو تخلیق سے کمتر سمجھتے ہیں اور کسی قوم کی تخلیقی نامردی تصور کرتے ہیں در اصل یہ وہ لوگ ہوتے ہیں جو ادب و تہذیب کے عوامل کی تکذیب کر کے اُسے زندگی کے عوامل سے الگ دیکھتے ہیں اور ساتھ ساتھ یہ نہیں جانتے کہ تنقید کیا ہے اور ذہنِ انسانی کی جلا کے لئے اس کی کیا قدر و قیمت اور اہمیت ہے۔ ادب کی تاریخ سے تنقید کو پورے طور پر خارج کر دیجئے۔ اور دیکھئے کہ آپ کے پاس افہام و تفہیم کے لئے پھر کیا رہ جاتا ہے۔ افہام و تفہیم اور خیالات و محسوسات کے اظہار کا سب سے بڑا ذریعہ تنقید ہے۔ ایلیٹ انہی اقدار کا علمبردار ہے۔ اس کی نظر ساری تہذیب اور اس کے مسائل پر ہے اور ان سب مسائل کی روشنی میں وہ ادب کا مطالعہ کرتا ہے۔ اور تو اور وہ کھانے پکانے کے فن سے قوم کو بے نیاز دیکھ کر اس کے

زوال کے آثار کا پتہ دینے لگتا ہے ۔یہی وہ اقدار ہیں جن کی ہمیں ضرورت ہے اور جن کے مطالعہ سے ہم ادب کو پوری زندگی کے ساتھ لے کر چل سکتے ہیں اور ادب کو پورے معاشرہ کی تہذیب اور زندگی کا ذریعۂ اظہار بنا سکتے ہیں ۔

ایلیٹ نے اپنی تنقیدوں کے ذریعہ انگریزی ادب کی اقدار کو نئی ترتیب و اہمیت کے ساتھ متعین کیا ہے اور انگریزی ادب کا یورپی اقدار، تہذیب اور کلچر کے ساتھ رکھ کر جائزہ لیا ہے ۔اس نے اپنی تنقیدوں کے ذریعہ رجحانات کا مطالعہ کیا ہے۔ مختلف عوامل اور رویوں کو واضح کیا ہے ۔ایسے نقاد جو سارے ادب کی اہمیت کو نئے سرے سے ترتیب دے کر نئے خیالات و رجحانات کو پیدا کر کے ادب کو نئی زندگی اور نئی توانائی بخشتے ہیں، خال خال نظر آتے ہیں ۔ایسے نقاد ادب کے دھاروں کو بدل کر فکر و تخلیق کے راستوں کو اُجاگر کر دیتے ہیں اور آنے والی نسلیں برسوں اسی مزاج پر اپنی تخلیقات کی بنیاد رکھ کر ادب میں رنگا رنگ پھول کھلاتی رہتی ہیں ۔ایلیٹ اس اعتبار سے بیسویں صدی کا سب سے بڑا نقاد ہے ۔اس نے گزشتہ چالیس سال میں کالج کے اساتذہ و طلبہ سے لے کر اسکالرز، شعراء، اُدباء کے ہر طبقہ کو متاثر کیا ہے اور آج ایلیٹ کالجوں اور یونیورسٹیوں میں اس انداز سے پڑھایا جاتا ہے جیسے کسی مرحوم شاعر یا نقاد کو کیسی کی شہرت کی انتہا یہ ہے کہ وہ اپنی زندگی ہی میں افسانہ

بن جائے۔ ۱۹۴۸ء میں جب اسے نوبل پرائز ملا تو اس نے اپنے ایک بیان میں کہا تھا کہ ترقی کا عمل بھی بہت دلچسپ ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود ایک افسانہ بن رہا ہے۔ ایک ایسی شان دار مخلوق جو وجود نہیں رکھتی۔

ادب کی تاریخ شاہد ہے کہ ایسا بہت کم ہوا ہے کہ کسی نے قدر اول کی شاعری بھی کی ہو اور قدر اوّل کی تنقید بھی تخلیق کی ہو۔ ایلیٹ اس کی نمایاں مثال ہے۔ اگر اس بات کا تجزیہ کیا جائے کہ ایسا کیوں ہے تو اس کی وجہ یہ نظر آتی ہے کہ ایلیٹ کی شاعری اور تنقید ایک ہی قوت کی دو مختلف شکلیں ہیں۔ وہ چیز جو وہ اپنی شاعری میں بیان نہ کر سکا اس کا ذکر اس کے ہاں تنقیدوں میں مل جاتا ہے۔ اس کی تنقیدیں اس کے کارخانۂ شاعری کا ایک جزو ہیں، اور شاعری کی تخلیق کے سلسلے کے احساسات، خیالات، مطالعے اور عمل کا بیان یا تعمیم ہیں۔ اس لئے اس کی تنقید میں ایک ذہنی جستجو کا اظہار بن جاتی ہیں اور مستقبل کے تخلیقی و تنقیدی ادب کے لئے بڑے امکانات اپنے اندر پوشیدہ رکھتی ہیں۔ اس کی شاعری کی طرح اس کی نثر میں بھی اختصار پسندی ہے۔ وہ کم سے کم لفظوں میں اپنی بات کو بیان کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی تحریروں میں گہری سنجیدگی، غیر معمولی علمیت اور گہری فکر کے باوجود ایک ذاتی تعلق کا احساس رہتا ہے۔ اور پڑھتے وقت قاری کا ذہن کچھ یوں محسوس کرتا ہے کہ گویا وہ اسی سے مخاطب ہے۔ اس کی تحریروں کے ٹھنڈے اندازِ گفتار میں بلا کی جاذبیت ہے۔

ایلیٹ کی تحریروں میں روایت کی اہمیت کا احساس قدم قدم پر ہوتا ہے۔ وہ روایت کو ذہن انسانی کی ترقی اور تہذیب وادب کے صحت مند ارتقار کے لئے ازبس ضروری خیال کرتا ہے۔ احساس ماضی اس کی تحریروں میں ہر جگہ رسا بسا نظر آتا ہے لیکن یہ ماضی کوئی مردہ یا فرسودہ ماضی نہیں ہے بلکہ زندہ روایت کے ایک تسلسل کی حیثیت رکھتا ہے جس کا تعلق حال سے بھی اسی قدر گہرا ہے جس قدر خود حال کا مستقبل سے۔ اس ماضی میں ماضی بھی ہے اور حال بھی ہے۔ ماضی اور حال کا فرق زمانے اور وقت کا فرق نہیں ہے بلکہ دراصل یہ فرق شعور کا فرق ہے۔ ایلیٹ تخلیق کو کوئی ایسی چیز نہیں سمجھتا جو بے ساختہ پیدا ہو جاتی ہے بلکہ اس کا خیال ہے کہ فن شعوری طور پر تشکیل پاتا ہے جس سے مخصوص اثر پیدا کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔ اور یہ مخصوص اثر غیر شعوری طور پر پیدا نہیں ہو سکتا۔ وہ ادب میں دائمی اقدار کا قائل ہے لیکن ایسی دائمی اقدار جن میں روح عصر پورے طور پر جاری وساری رہتی ہے۔ ہمارے نقاد جو سنجیدگی، علمیت، محنت اور فکر کو چھوڑ کر اب فقرہ بازی پر اکتفا کر رہے ہیں اور ان فقروں سے اپنی شہرت کی دیوار کھڑی کر رہے ہیں۔ ایلیٹ کی تنقید ول سے شاید وہ بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔

ایلیٹ کی تنقیدوں میں ایک نقطۂ نظر، ایک رویہ نظر آتا ہے۔ وہ اس نقطۂ نظر یا رویہ کو آہستہ آہستہ پھیلاتا اور بڑھاتا ہے۔ شروع میں وہ نسبتاً سہل

اور آسان رہتا ہے۔ لیکن جب وہ اپنے قاری کو ذہنی طور پر تیار کر لیتا ہے تو پھر وہ بات کو اشاروں اشاروں میں ادا کرنے لگتا ہے۔ مضمون جیسے جیسے بڑھتا جاتا ہے فکر و احساس کی گہرائی میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ تعمیم کرنے کا سلسلہ بھی اس کے یہاں ایسے ہی وقت شروع ہوتا ہے۔ مضمون ختم ہونے تک وہ اپنے انداز اپنے دلائل اور اپنے موضوع کو پیش کرنے کے سلیقے سے قاری کو بھی اپنے ساتھ اس بلندی پر لے آتا ہے کہ جہاں اس کا ذہن اس کے خیالات کو قبول کرنے کے لئے تیار ہو جاتا ہے۔ اثر آفرینی کے اعتبار سے اس کی تنقیدیں بڑی اہمیت رکھتی ہیں۔ اس کا مضمون خطِ مستقیم میں نہیں چلتا بلکہ بل کھاتا منحنی انداز سے چلتا ہے جس میں تناسب کی اثر آفرینی اور ہم آہنگی برقرار رہتی ہے۔ اظہار میں نہ کہیں جھول ملتا ہے اور نہ کہیں غیر متعلق بات۔ ایک جملہ دوسرے جملے کے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے تسلسل کے دائرہ کو ہم آہنگی بخشتا رہتا ہے اور یہ تسلسل اس درجہ جامع ہوتا ہے کہ ایک جملے کو ہلانے سے سارا مضمون متاثر ہو جاتا ہے۔

جب جب انگریزی ادب میں غلط رجحانات داخل ہوئے ہیں ایلیٹ نے مؤثر طریقہ پر ان کا سدِ باب کیا ہے۔ تاثراتی تنقید کے خلاف لکھ کر اس نے تنقید کو تنقید سے متاثر کیا ہے۔ آخر آخر میں اس نے تشریحی و تجزیاتی تنقید کے خلاف ایک اور اہم مضمون لکھا ہے۔ ایلزبیتھن ڈرامہ اور جدید منظوم ڈرامے

کا احیاء اسی کا مرہونِ منت ہے۔ انیسویں صدی کے شعراء کے اثرات کو دھونے میں اس کا ہاتھ ہے۔ ڈرائڈن، پوپ، دانتے، ورجل، ڈون وغیرہ وغیرہ کی شاعری کو ایک نئی اہمیت کے ساتھ پیش کرنے اور مقبول بنانے میں اسی کا حصہ ہے۔ روایت کے نظریے، میڈیم اظہار اور شخصیت کے مسئلہ، غیر شخصیت کے نظریئے، کلاسیک کے نئے تصور، شاعری کے محرکات و تخلیقی عمل کا اظہار بھی اسی کا مرہونِ منت ہے۔ ایسی شخصیت جس نے انگریزی ادب کو اس طور پر اس درجہ متاثر کیا ہو اس سے ہم اُردو والے کیا سیکھ سکتے ہیں۔ یہ کوئی ایسی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے جس پر مزید اب کچھ کہا جائے۔ کیا اچھا ہو اگر ہم ایلیٹ کی تنقیدوں کے اندازِ فکر و طرزِ ادا کو سامنے رکھ کر اپنے ادب کا نئے سرے سے جائزہ لیں اور اس کی روایت کو جدید تقاضوں کے پیشِ نظر مرتب کر سکیں۔

جمیل جالبی
۵۔ اگست ۱۹۵۹ء

شاعری کا سماجی منصب

اِس مضمون کا عنوان کچھ ایسا ہے کہ مختلف لوگ اس سے مختلف چیزیں مراد لے سکتے ہیں۔ اِس لئے معذرت کے ساتھ پہلے یہ بات واضح کرتا چلوں کہ میں اِس سے کیا کچھ مراد نہیں لیتا تاکہ پھر یہ بتا سکوں کہ دراصل اِس سے میری مراد کیا ہے۔ جب ہم شاعری کے منصب کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں تو ہم غالباً یہ سوچتے ہیں کہ اسے دراصل کیا ہونا چاہیئے اور یہ نہیں سوچتے کہ اِس نے اب تک کیا کچھ کیا ہے اور کیا کچھ کرتی رہی ہے۔ یہ دراصل ایک اہم فرق ہے۔ لیکن فی الحال میرا ارادہ اِس موضوع پر گفتگو کرنے کا نہیں ہے کہ شاعری کو کیا کرنا چاہیئے؟ وہ لوگ جو یہ بتاتے ہیں کہ شاعری کو کیا کرنا چاہیئے، خاص طور پر جب وہ خود شاعر بھی ہوں تو عام طور پر ان کے ذہن میں اس مخصوص شاعری کا تصور ہوتا ہے جو وہ خود لکھنا چاہتے ہیں۔ یہ ہمیشہ ممکن ہے کہ مستقبل میں شاعری کا منصب اس سے مختلف ہو جو ماضی میں اس کا منصب رہا ہے لیکن اگر یہ بات صحیح ہے تو مناسب ہے کہ پہلے یہ طے کر لیا جائے کہ آخر ماضی میں (ایک دور میں یا کسی دوسرے دور میں، ایک زبان میں یا کسی دوسری زبان میں اور ساتھ ساتھ

دنیا بھر میں) اس کا کیا منصب رہا ہے یہیں بڑی آسانی کے ساتھ لکھ سکتا تھا کہ میں خود شاعری کے ساتھ کیا عمل کرتا ہوں اور میرے ذہن میں شاعری کا خود کیا تصور ہے۔ اور پھر یہ بتاکر میں آپ کو ترغیب دینے کی کوشش کرتا کہ حقیقت یہ وہ چیز ہے جسے ماضی میں تمام اچھے شاعروں نے اپنی شاعری میں برتنے کی کوشش کی ہے اور اگر انہوں نے اسے نہیں برتا تو انہیں برتنا چاہیئے تھا۔ یہ بات دوسری ہے کہ وہ پورے طور پر اس میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں اور شاید اس میں ان کا کوئی قصور بھی نہیں تھا لیکن میرا خیال ہے اگر شاعری کا (اور یہاں شاعری سے میری مراد ساری بڑی شاعری سے ہے) ماضی میں کوئی سماجی منصب نہیں تھا تو اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ مستقبل میں بھی اس کا کوئی منصب نہیں ہوگا۔

جب میں ساری عظیم شاعری کا ذکر کر رہا ہوں تو اس سے میرا مطلب یہ ہے کہ میں اس موضوع کے دوسرے پہلو نظر انداز کر دوں جس پر میں اس موضوع کے تعلق سے بحث کر سکتا تھا۔ یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ پہلے مختلف قسم کی شاعری پر یکے بعد دیگرے اظہار خیال کیا جائے اور پھر ہر قسم کی شاعری پر سماجی منصب کے تعلق سے اس عام سوال تک پہنچے بغیر کہ خود شاعری کا بحیثیت شاعری کیا منصب ہے، باری باری بحث کی جائے۔ میں یہاں شاعری کے عام اور مخصوص منصبوں میں امتیاز کرنا چاہتا ہوں تاکہ یہ بات واضح ہو جائے کہ وہ کون سے پہلو ہیں جن پر ہم روشنی نہیں ڈال رہے ہیں اور جو ہمارے موضوع سے خارج ہیں ہو سکتا

ہے کہ شاعری میں ارادی اور شعوری طور پر سماجی مقاصد ہوں۔ شاعری کی ابتدائی شکل میں یہ مقصد اکثر بالکل واضح نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر قدیم زمانے کی دُھنوں اور گیتوں میں کچھ ایسے گیت اور ایسی دُھنیں بھی ہیں جن میں طلسمی مقصد عملی طور پر موجود ہے اور جن کے ذریعہ (اس زمانے میں) علاج معالجے کا کام لیا جاتا تھا، جادو ٹونٹکے اور سائے کا علاج کیا جاتا تھا اور جن بھوت اُتارے جاتے تھے ـــــ شاعری ابتدا میں مذہبی رسموں کے لئے استعمال کی جاتی تھی۔ اب بھی جب کوئی بھجن گایا جاتا ہے تو ہم شاعری کو مخصوص سماجی مقاصد کے لئے استعمال کرتے نظر آتے ہیں۔ رزمیہ اور ساگا شاعری کی ابتدائی تخلیقات میں بھی یہی اثر موجود ہوگا کہ جو بعد میں تاریخ بن کر صرف فرقہ وارانہ تفریح طبع کے طور پر زندہ رہی اور ہم تک پہنچی۔ تحریری زبان کے وجود میں آنے سے قبل ایک باقاعدہ شاعری ایسی ضرور رہی ہوگی جو ذہن انسانی کی یادداشت کے لئے بہت مفید ثابت ہوئی ہوگی۔ زیادہ ترقی یافتہ سماجوں میں، جیسا کہ قدیم یونان کا سماج تھا، شاعری کے مسلّمہ سماجی مقاصد بہت واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ یونانی ڈرامے نے مذہبی رسم و رواج کی کوکھ سے جنم لیا ہے اور رسمی مذہبی تقریبوں کے ساتھ وابستہ رہ کر باقاعدہ پبلک تقریبوں اور تہواروں کی شکل میں زندہ رہا ہے۔ پنڈار کی نظمیں بھی سماجی تقریبوں اور تہواروں کے ذریعہ پلی بڑھی ہیں۔ شاعری کے اس معین استعمال نے رفتہ رفتہ شاعری کا ایک ایسا ڈھانچا تیار کر دیا جس کے ذریعہ

مخصوص قسم کی شاعری میں جامعیت پیدا کی جا سکی۔

جدید تر شاعری میں اس قسم کی کچھ ہیئتیں اب بھی موجود ہیں۔ مثال کے طور پر دہ بھجن اور مذہبی گیت جن کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے۔ ناصحانہ شاعری کی اصطلاح اپنے معنی کے اعتبار سے اب کچھ بدل گئی ہے۔ 'ناصحانہ' کے ایک معنی تو معلومات بہم پہنچانے کے ہیں یا پھر اس لفظ کو' اخلاقی ہدایات' کے معنی میں استعمال کیا جاتا ہے یا پھر اس سے وہ شاعری مراد لی جاتی ہے جو ان دونوں مفہوم پر حاوی ہو۔ مثال کے طور پر ورجل کی (Georgies) کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ ایک طرف تو یہ بذاتِ خود بہت خوبصورت شاعری کا نمونہ پیش کرتی ہے۔ اور دوسری طرف اس میں کامیاب کاشتکاری کے بارے میں مفید معلومات بھی موجود ہیں۔ لیکن یہ بات ہمارے زمانے میں اب ناممکن سی ہوگئی ہے کہ کاشتکاری کے بارے میں ایک ایسی مفید کتاب لکھی جائے جو (ان معلومات کے ماسوا) اعلیٰ شاعری کا نمونہ بھی پیش کرتی ہو۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ یہ مضمون بذاتِ خود صد درجہ پیچیدہ اور سائنٹفک ہوگیا ہے اور دوسرے یہ کہ اب اسے سلیقے، روانی اور عمدگی کے ساتھ نثر میں زیادہ بہتر طور پر بیان کیا جا سکتا ہے۔ نہ اب ہم یہ کر سکتے ہیں، جیسا کہ رومیوں نے کیا تھا، کہ علمِ نجوم و علمِ کائنات پر رسالے نظم میں قلمبند کر دیں۔ ایسی نظموں کی جگہ جن کا مقصد واضح طور پر معلوماتِ عامّہ بہم پہنچانا ہوتا تھا، اب نثر نے لے لی ہے۔ ناصحانہ شاعری

بھی رفتہ رفتہ یا تو صرف اخلاقی شاعری تک محدود ہو کر رہ گئی ہے یا پھر ایسی شاعری تک محدود ہو گئی ہے جس کا مقصد مصنف کے سامنے یہ ہوتا ہے کہ وہ اس کے ذریعہ اپنے پڑھنے والوں کو کسی خاص نقطۂ نظر کی طرف مائل کرے۔ اِسی لئے اس میں بڑی حد تک وہ عنصر شامل ہو گیا ہے جسے عام طور پر طنز کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ حالانکہ ایسے میں یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ طنز کا دامن پیروڈی اور ادبی تمسخر کے ساتھ وابستہ ہے جن کا مقصد بنیادی طور پر تخریبی دل لگی پیدا کرنا ہے۔ ڈرائڈن کی کچھ نظمیں سترھویں صدی میں ان معنی میں طنز بھی جاتی تھیں کہ ان کا مقصد ان چیزوں کا مضحکہ اُڑانا تھا جن کے خلاف وہ لکھی گئی تھیں۔ ساتھ ساتھ ان کا مقصد ان معنی میں ناصحانہ بھی ہوتا تھا کہ وہ اپنے پڑھنے والوں کو مخصوص سیاسی اور سماجی نقطۂ نظر کی ترغیب دلاتی تھیں۔ اس مقصد کے حصول کے لئے وہ تمثیلی طریقے بھی استعمال کرتے تھے جن میں کسی حقیقت کو قصہ کہانی کے روپ میں پیش کیا جاتا تھا۔ دی ہائنڈ اینڈ دی پینتھر' (The Hind and The Panther) اس قسم کی اہم ترین نظموں میں سے ایک ہے جس کا مقصد اپنے پڑھنے والوں کو اس طرف راغب کرنا تھا کہ سچائی کلیسائے انگلستان کے بجائے کلیسائے روم کے پاس ہے۔ انیسویں صدی میں شیلی کی شاعری کا بڑا حصّہ سماجی اور سیاسی اصلاحوں کا مرہونِ منت ہے۔

جہاں تک ڈرامائی شاعری کا تعلق ہے اس کا سماجی مقصد اب کچھ اس قسم

کا ہے جو خود اسی کے ساتھ مخصوص ہے۔ آج جو شاعری لکھی جاتی ہے وہ زیادہ تر تنہائی میں پڑھنے کے لئے ہوتی ہے یا پھر زیادہ سے زیادہ ایک مختصر صحبت میں بآوازِ بلند پڑھنے کے لئے ہوتی ہے۔ اس طرح اب لے دے کر ڈرامائی شاعری رہ جاتی ہے جس کا مقصد فوری طور پر ان لوگوں کی بڑی تعداد پر اجتماعی اثر پیدا کرنا ہوتا ہے جو ایک تخئیلی قصّے کو اسٹیج پر دیکھنے کے لئے جمع ہوئے ہیں۔ ڈرامائی شاعری اس طرح دوسرے اصنافِ شاعری سے مختلف ہوتی ہے اور چونکہ اس کے بنیادی قوانین منصب اور مقصد کے اعتبار سے وہی ہیں جو خود ڈرامے کے ہیں، اس لئے یہ ڈرامے میں ضم ہوگئی ہے۔ اور یہ بات کہ ڈرامے کے خاص سماجی منصب کیا ہیں فی الوقت میرے موضوع سے خارج ہے۔

اب جہاں تک فلسفیانہ شاعری کے خاص منصب کا تعلق ہے تو اسے سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ ذرا تفصیل کے ساتھ تجزیہ کیا جائے اور تاریخی اعتبار سے اس پر روشنی ڈالی جائے۔ میرا خیال ہے کہ میں نے اس بات کو واضح کرنے کے لئے کہ ہر نوع کی شاعری کا خاص منصب کسی دوسرے منصب کے ساتھ وابستہ ہے شاعری کی کافی قسموں کا ذکر کیا ہے۔ مثال کے طور پر ڈرامائی شاعری کا منصب ڈرامہ کے ساتھ وابستہ ہے معلومات بہم پہنچانے والی ناصحانہ شاعری کا منصب اس کے نفسِ مضمون کے منصب کے ساتھ وابستہ ہے۔ فلسفیانہ، مذہبی، سیاسی، اخلاقی ناصحانہ شاعری کا منصب فلسفہ، مذہب،

سیاست داخلاقیات کے منصب کے ساتھ وابستہ ہے ۔ یہ ہو سکتا ہے کہ ہم اس قسم کی شاعری کے منصبوں پر تو غور کرلیں لیکن شاعری کے اصل منصب کا سوال پھر بھی وہیں کا وہیں رہے کیونکہ یہ ساری چیزیں عمدگی کے ساتھ نثر میں بیان کی جاسکتی ہیں ۔

اس بحث کو آگے بڑھانے سے پہلے میں یہ چاہتا ہوں کہ اس اعتراض کا جواب بھی ابھی دیتا چلوں جو یہاں کیا جاسکتا ہے ۔ بعض اوقات لوگ بالک ایسی شاعری کو جس کے سامنے کوئی خاص مقصد ہوتا ہے شک وشبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں مثال کے طور پر ایسی شاعری جس میں شاعر کسی سماجی، اخلاقی، سیاسی یا مذہبی نظریہ کی تبلیغ کر رہا ہو ۔ ایسے میں وہ لوگ یہ بات کہنے میں بھی تامل نہیں کرتے کہ جب شاعر مخصوص نظریوں کو ناپسندیدہ نظروں سے دیکھنے لگتا ہے تو شاعری شاعری نہیں رہتی ۔ برخلاف اس کے کچھ لوگ ایسے ہیں جن کا خیال ہے کہ ایسی شاعری حقیقی شاعری ہوتی ہے کیونکہ اس میں ایک ایسے نقطۂ نظر کا اظہار ہوتا ہے جسے وہ پسند کرتے ہیں ۔ میں یہاں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ یہ سوال کہ آیا شاعر اپنی شاعری کو کسی سماجی رویے کی تبلیغ یا مخالفت کے لئے استعمال کرتا ہے بذاتِ خود اتنا اہم نہیں ہے ۔ ممکن ہے جب شاعر کسی خاص لمحہ کے مقبول رویے کو اپنی شاعری میں پیش کر رہا ہو تو ایسے میں اس کی خراب شاعری بھی عارضی طور پر مقبول ہو جائے ۔ لیکن حقیقی شاعری کا معیار یہ ہے کہ وہ کسی رویے کی عام مقبولیت کے بدلنے

کے بعد بھی زندہ رہتی ہے بلکہ یہاں تک ہوتا ہے کہ جب اس مسئلہ میں کسی کو ذرہ برابر بھی دلچسپی نہ رہے جس پر شاعر نے پُر جوش طریقہ پر اپنی شاعری کی بنیاد رکھی تھی اس وقت بھی اس کی شاعری میں وہی توانائی اور وہی تازگی برقرار رہتی ہے ۔ (Lucretius) کی نظم آج بھی عظیم شاعری ہے حالانکہ طبعیات اور نجوم کے وہ تصورات جو اس نظم میں پیش کیے گئے ہیں اب بالکل غلط ثابت ہو کر بدل گئے ہیں ۔ اسی طرح ڈرائڈن کی شاعری کو مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے حالانکہ سترہویں صدی کے سیاسی اختلافات اور تنازعات سے اب ہمیں کوئی دلچسپی نہیں ہے ۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے عہد ماضی کی کوئی عظیم نظم ہمیں اب بھی اسی طرح مسرت بہم پہنچائے حالانکہ نفس مضمون کے اعتبار سے اب اسے نثر میں کہیں بہتر طور پر پیش کیا جاسکتا ہے ۔

اب اگر ہمیں شاعری کے بنیادی سماجی منصب کو تلاش کرنا ہے تو ضروری ہے کہ پہلے اس کے زیادہ واضح منصبوں پر نظر ڈالیں ـــــ وہ منصب جنہیں شاعری میں ہمیشہ پیش نظر رکھنا چاہیئے ۔ میرا خیال ہے کہ شاعری کا پہلا منصب جس کے بارے میں ہم یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں یہ ہے کہ وہ مسرت بہم پہنچائے ۔ اگر آپ مجھ سے یہ سوال پوچھیں کہ یہ مسرت کس قسم کی ہوگی تو اس کا جواب میرے پاس صرف یہ ہے کہ اسی قسم کی مسرت جو شاعری ہمیشہ بہم پہنچاتی رہی ہے ۔ اس جواب کی وجہ یہ ہے کہ اس کے علاوہ اگر کوئی اور جواب دیا جائے گا تو وہ ہمیں

جمالیات اور آرٹ کی ماہیت کے عام مسئلہ کی طرف کہیں دور لے جائے گا۔

میں سمجھتا ہوں کہ اس پر سب کو اتفاق ہوگا کہ ہر اچھا شاعر خواہ وہ عظیم شاعر ہو یا نہ ہو، ہمیں مسرت کے ماسوا کچھ اور بھی دیتا ہے۔ کیونکہ اگر شاعری کا کام صرف مسرت بہم پہنچانا ہی ہوتا تو یہ مسرت بہت اعلیٰ درجہ کی مسرت نہ ہوتی۔ کسی خاص ارادے کے سوا جو شاعری میں موجود ہو اور جس کی مثالیں مختلف قسم کی شاعری کے حوالوں سے میں اوپر دے چکا ہوں، شاعری میں ہمیشہ کسی نہ کسی نئے تجربے کا ابلاغ ہوتا ہے یا پھر کوئی مانوس تجربہ نئے ادراک کے ساتھ پیش ہوتا ہے یا پھر کسی ایسی چیز کا اظہار ہوتا ہے جس کا ہم نے تجربہ تو کیا تھا مگر اس کے اظہار کے لئے ہمارے پاس الفاظ نہیں تھے۔ ایک ایسا تجربہ جو ہمارے شعور میں وسعت پیدا کرتا ہے یا ہمارے ادراک کو لطافت بخشتا ہے۔ لیکن میرے اس مضمون کا تعلق نہ تو شاعری کے اِس انفرادی فائدے سے ہے اور نہ اس کا تعلق کسی انفرادی مسرت کی نوعیت سے ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہم سب مسرت کی ان دونوں قسموں سے واقف ہیں جو شاعری میں ہمیں ملتی ہیں اور ساتھ ساتھ مسرت کے ماسوا، ہم اس فرق کو بھی محسوس کرتے ہیں جو شاعری ہماری زندگی میں پیدا کرتی ہے۔ ان دونوں تاثرات کو پیدا کئے بغیر شاعری شاعری نہیں رہتی۔ ہم اس بات کو مان تو لیں گے لیکن ساتھ ساتھ ایسی چیز کو نظر انداز کر بیٹھیں گے جو اجتماعی طور پر شاعری پورے سماج کو دیتی ہے۔ میں اس بات کو وسیع تر معنی میں استعمال کر رہا ہوں کیونکہ میرا خیال

ہے کہ ہر قوم کے پاس اپنی شاعری ہونی چاہیئے اور یہ شاعری نہ صرف اُن لوگوں کے لئے ہو جو اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ کیونکہ ایسے لوگ دوسری زبانوں کو سیکھ کر ان کی شاعری سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ بلکہ ایسی شاعری جس کا اثر بحیثیت مجموعی سارے معاشرہ پر پڑ سکے۔ اِس بات کا مطلب یہ ہوگا کہ اُس کا اثر ان لوگوں پر بھی پڑے گا جو شاعری سے لطف اندوز نہیں ہوتے۔ میں اس میں ان لوگوں کو بھی شامل کرتا ہوں جو اپنے قومی شاعروں کے ناموں تک سے بھی ناواقف ہوتے ہیں اور یہی میرے اس مقالہ کا اصل موضوع ہے۔

ہمارا مشاہدہ ہے کہ شاعری اس اعتبار سے دوسرے فنون سے مختلف فن ہے کیونکہ اس کی قدر و قیمت شاعر کی اپنی قوم اور زبان کے لئے ہوتی ہے اور اس کی یہ اہمیت کسی دوسری قوم یا زبان کے لئے نہیں ہوتی۔ یہ بات درست ہے کہ موسیقی اور مصوری بھی اپنے اندر مقامی اور نسلی خصوصیات رکھتی ہیں لیکن ان فنون کو سمجھنے اور سراہنے کی مشکلات دوسری قوم کے افراد کے لئے نسبتہً بہت کم ہوتی ہیں۔ برخلاف اس کے یہ بھی درست ہے کہ نثری تحریریں بھی اپنی ہی زبان میں اہمیت رکھتی ہیں اور یہ اہمیت ترجمہ میں ضائع ہو جاتی ہے لیکن ہم سب یہ محسوس کرتے ہیں کہ ایک ناول کا ترجمہ پڑھتے وقت ہم اس کی اس اہمیت کو بہت کم ضائع کرتے ہیں لیکن کسی نظم کا ترجمہ پڑھتے وقت ہم اس اہمیت اور قدر و قیمت کو بڑی حد تک گنوا دیتے ہیں۔ اور جہاں تک کسی سائنٹفک تحریر کا تعلق ہے ہم ترجمے میں تقریباً

کچھ بھی ضائع نہیں کرتے اور ساری بات جوں کی توں دوسری زبان میں منتقل ہو جاتی ہے۔ اب رہی یہ بات کہ شاعری نثر کے مقابلہ میں کہیں زیادہ مقامی رنگ رکھتی ہے تو اس کا اندازہ یورپی زبان کی تاریخ سے کیا جا سکتا ہے۔ ازمنۂ وسطیٰ سے لے کر کئی سو سال تک لاطینی زبان فلسفہ، دینیات اور سائنس کی زبان رہی۔ مختلف قوموں میں اپنی زبان کو ادبی طور پر استعمال کرنے کی تحریک شاعری سے شروع ہوئی اور یہ بات بالکل فطری معلوم ہوگی اگر ہم اس بات کو سمجھ لیں کہ شاعری کا کام بنیادی طور پر احساس اور جذبہ کا اظہار ہوتا ہے اور یہ کہ احساس و جذبہ مخصوص ہوتا ہے لیکن اس کے برخلاف 'خیال' عام ہوتا ہے۔ کسی غیر زبان میں سوچنا بمقابلہ اس زبان میں محسوس کرنے کے نسبتہً آسان ہے۔ اسی لئے کوئی فن بمقابلہ شاعری کے اتنی شدت کے ساتھ قومی خصوصیات کا حامل نہیں ہوتا۔ کسی قوم سے اس کی زبان چھینی جا سکتی ہے۔ اسے دبایا اور کچلا جا سکتا ہے اور مدرسوں میں کوئی دوسری زبان بالجبر مسلط کی جا سکتی ہے لیکن تا وقتیکہ اس قوم کو نئی زبان میں محسوس کرنا نہ سکھایا جائے اُس وقت تک پُرانی زبان کی بیخ کنی نہیں کی جا سکتی اور یہ زبان شاعری کے ذریعہ — جو احساس کا ذریعۂ اظہار ہے — دوبارہ ظاہر ہونے لگے گی۔ میں نے ابھی ابھی 'نئی زبان میں محسوس کرنے' کا ذکر کیا ہے۔ اس سے میرا منشا 'نئی زبان میں صرف احساسات کے اظہار' سے ہی نہیں ہے بلکہ اس سے کہیں زیادہ ہے۔ ایک خیال جو کسی دوسری

زبان میں ادا کیا گیا ہے عملاً و ہی خیال ہماری اپنی زبان میں ادا کیا جاسکتا ہے لیکن جہاں تک احساس یا جذبہ کا تعلق ہے وہ اسی زبان کے ساتھ مخصوص ہوتا ہے اور کسی دوسری زبان میں اس طور پر ادا نہیں کیا جاسکتا کم از کم کسی ایک بیرونی زبان کو اچھی طرح سیکھنے کا سبب یہ ہوتا ہے کہ ہمیں ایک قسم کی ضمنی شخصیت کی ضرورت پڑتی ہے اور اپنی زبان کے علاوہ کسی دوسری بیرونی زبان کو نہ سیکھنے کا سبب یہ ہے کہ ہم میں سے زیادہ تر مختلف شخص بننا نہیں چاہتے ۔ ایک برتر زبان کو شاذ ہی ختم کیا جاسکتا ہے جب تک کہ ان لوگوں کا ہی قلع قمع نہ کر دیا جائے جو اس زبان کو بولتے ہیں ۔ جب ایک زبان دوسری زبان سے سبقت لیجانے لگتی ہے تو عام طور پر اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ وہ زبان ایسے فوائد اپنے اندر رکھتی ہے جو اسے آگے بڑھاتے ہیں اور جو نہ صرف اپنے اور غیر مہذب زبان کے درمیان بہ اعتبار فکر، وسعت اور لطافتِ اظہار، امتیاز رکھتی ہے بلکہ جمالیات کے اعتبار سے بھی بلند درجہ رکھتی ہے ۔

اس طرح جذبہ اور احساس کسی قوم کی مشترک زبان میں بہترین طور پر ظاہر ہوتے ہیں ــــ ایسی زبان جو تمام جماعتوں اور طبقوں میں مشترک ہوتی ہے ۔ اس زبان کا ڈھانچہ، آہنگ، لَے اور آواز، محاورۂ زبان اس قوم کی شخصیت کا اظہار کرتے ہیں جو اس زبان کو بولتی ہے ۔ جب میں یہ بات کہتا ہوں کہ نثر کے بجائے شاعری میں جذبہ و احساس کا اظہار ہوتا ہے تو اس سے میرا منشا یہ نہیں ہے

کہ شاعری میں کسی ذہنی معنی یا مضمون کی ضرورت ہی نہیں ہوتی یا یہ کہ کمتر شاعری کی بہ نسبت بڑی شاعری میں اس قسم کے معنی کی گنجائش کم ہوتی ہے لیکن اس موضوع کو اور پھیلانے کے معنی یہ ہوں گے کہ میں اپنے فوری مقصد سے دور ہٹ جاؤں گا۔ اس لئے سب کو یہاں متفق سمجھ کر میں اس بات کو تسلیم کئے لیتا ہوں کہ ہر قوم اپنے عمیق ترین احساسات کا شعوری اظہار اپنی زبان کی شاعری میں پاتی ہے اور کسی دوسرے فن یا دوسری زبانوں کی شاعری میں اسے یہ چیز نہیں ملتی۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ حقیقی شاعری صرف احساسات تک ہی محدود ہوتی ہے کہ جنہیں ہر شخص پہچان اور سمجھ سکتا ہے۔ ہمیں چاہیئے کہ ہم شاعری کو صرف مقبول شاعری تک محدود نہ کریں۔ یہ بات کافی ہے کہ متجانس قوم میں زیادہ لطیف اور پہلودار لوگوں کے احساسات اور زیادہ سیدھے سادے اور ناپختہ لوگوں کے احساسات کے درمیان مشترک قدر ہوتی ہے اور یہ مشترک قدر ان کے اپنے معیار کے ان لوگوں میں نہیں پائی جاتی جو کوئی اور دوسری زبان بولتے ہیں۔ جب کوئی تہذیب صحت مند ہوتی ہے تو بڑے شاعر کے پاس اپنے ہم وطنوں کے لئے تعلیم کی ہر سطح پر کہنے کے لئے کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا ہے۔

ہم کہہ سکتے ہیں کہ شاعر کے بحیثیت شاعر فرائض قوم سے بالواسطہ ہوتے ہیں۔ اس کا براہ راست فرض تو اس کی اپنی زبان سے ہوتا ہے ——— ——— ایک تو یہ کہ وہ اسے محفوظ رکھے، دوسرے یہ کہ اسے آگے بڑھائے اور

ترقی دے۔ اِس بات کے اظہار سے کہ دوسرے لوگ کیا محسوس کر رہے ہیں وہ انہیں زیادہ باشعور بنا کر ان کے احساسات کو بدلتا جاتا ہے اور انہیں ان احساسات سے، جو وہ پہلے سے محسوس کر رہے ہیں، اور زیادہ باخبر کر دیتا ہے۔ اور اس طرح انہیں ان کی اپنی ذات سے بھی زیادہ باخبر کر دیتا ہے۔ لیکن صرف یہی نہیں ہے کہ وہ دوسروں کے مقابلہ میں زیادہ باشعور شخص ہوتا ہے۔ وہ انفرادی طور پر دوسرے لوگوں حتیٰ کہ دوسرے شاعروں سے بھی مختلف ہوتا ہے اور شعوری طور پر اپنے پڑھنے والوں کو ان احساسات سے روشناس کرا دیتا ہے جو اس سے پہلے ان کے تجربے میں نہیں آئے تھے۔ یہی وہ فرق ہے جو ایک سنکی یا پاگل اور حقیقی شاعر میں ہوتا ہے۔ اوّل الذکر کے پاس ایسے احساسات ہو سکتے ہیں جو بالکل اچھوتے ہوں لیکن جن میں کوئی دوسرا شریک نہیں ہو سکتا اور اس لئے بے کار ہیں۔ مؤخرالذکر ادراک و احساس کی نئی شکلیں تلاش کرتا ہے جن میں دوسرے بھی شریک ہو سکتے ہیں اور ان کے اظہار سے وہ اپنی زبان کو ترقی دیتا ہے۔ اسے مالا مال کرتا ہے اور اس کے ذخائر میں اضافہ کرتا ہے۔

ایک قوم اور دوسری قوم کے درمیان احساس کے اس غیر محسوس فرق کو واضح کرنے کے سلسلے میں میں نے بہت کچھ کہا ہے اور میں نے اس فرق کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی ہے جو ان مختلف زبانوں میں ہوتا ہے اور جس کی مدد سے وہ نشوونما پاتی اور جڑ پکڑتی ہے۔ لیکن صرف یہی نہیں ہے کہ لوگ مختلف مقامات

پردنیا کا تجربہ مختلف طریقے سے کرتے ہیں بلکہ وہ مختلف زمانوں میں مختلف قسم کے تجربے سے دوچار ہوتے ہیں۔ فی الحقیقت ہمارا شعور وادراک، جیسے جیسے ہمارے گرد وپیش کی دنیا بدلتی جاتی ہے، خود بھی بدلتا رہتا ہے۔ مثلاً اب ہمارا شعور وادراک وہ نہیں ہے جو چینیوں یا ہندوئں کا تھا بلکہ وہ اب ویسا بھی نہیں ہے جیسا کئی سو سال قبل ہمارے آبا و اجداد کا تھا۔ یہ ویسا بھی نہیں ہے جیسے ہمارے اپنے باپ دادا کا تھا بلکہ ہم خود بھی وہ شخص نہیں ہیں جو ایک سال پہلے تھے۔ یہ بات تو خیر واضح ہے لیکن جو بات واضح نہیں ہے یہ ہے کہ یہی وجہ ہے کہ ہم شعر کہنا بند نہیں کر سکتے بیشتر تعلیم یافتہ لوگ اپنی زبان کے عظیم مصنفوں پر خواہ اُنہوں نے ان کو پڑھا ہو یا نہ پڑھا ہو، ایک قسم کا فخر کرتے ہیں۔ یہ بات بالکل ایسی ہی ہے جیسے وہ اپنے ملک کے دوسرے امتیازات پر فخر کرتے ہیں۔ ان مصنفوں میں سے چند ایک ایسے بھی ہوتے ہیں جو اتنے اہم ہو جاتے ہیں کہ کبھی کبھار ان کا حوالہ سیاسی تقریروں میں بھی آجاتا ہے۔ لیکن بیش تر لوگ اس بات کو نہیں سمجھتے کہ صرف اتنا ہی کافی نہیں ہے۔ یہ ضروری ہے کہ ان کے ہاں بڑے مصنفین پیدا ہوتے رہیں اور خاص طور پر بڑے شعراء۔ نہیں تو ان کی زبان زوال پذیر ہونے لگے گی۔ ان کا کلچر زوال پذیر ہونے لگے گا اور شاید کسی قوی تر کلچر میں جذب ہو کر رہ جائے گا۔

ایک اور بات یہ ہے کہ اگر ہمارے پاس اپنے زمانے کا زندہ ادب نہیں ہو گا تو ہم ماضی کے ادب سے بھی بیگانہ ہو کر رہ جائیں گے۔ جب تک ہم

اس تسلسل کو برقرار نہ رکھیں گے ماضی کا ہمارا ادب بھی ہم سے دور سے دور تر ہوتا چلا جائے گا اور یہاں تک کہ وہ ہمارے لئے اتنا ہی اجنبی ہو جائے گا جتنا کسی غیر قوم کا ادب ۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ ہماری زبان مسلسل بدلتی رہتی ہے ۔ ہمارا طریقہ زندگی بدلتا رہتا ہے ۔ ہمارا ماحول قسم قسم کی مادی تبدیلیوں کے دباؤ کے ساتھ بدلتا رہتا ہے اور تا وقتیکہ ہمارے پاس چند آدمی ایسے نہ ہوں جو اپنے غیر معمولی ادراک و شعور کو اپنے غیر معمولی قدرتِ الفاظ کے ذریعہ جوڑنے کی صلاحیت رکھتے ہوں تو ایسے میں نہ صرف ہماری اظہار کی صلاحیت بلکہ ناپختہ سے ناپختہ جذبات کو محسوس کرنے کی صلاحیت بھی معدوم ہونی شروع ہو جائے گی ۔

یہ بات کچھ زیادہ اہمیت نہیں رکھتی کہ کسی شاعر کے اپنے پڑھنے یا سننے والے زیادہ ہیں یا کم ۔ جو چیز اہمیت رکھتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کے سامعین کم از کم مختصر سی تعداد میں تسلسل اور ہر زمانے میں موجود رہنی چاہیئے ۔ تاہم جو کچھ میں نے کہا ہے اس سے یہ مطلب نکلتا ہے کہ کسی شاعر کی اہمیت اس کے اپنے زمانے کے لئے ہوتی ہے یا یہ کہ مرحوم شعراء کی اہمیت ہمارے لئے ختم ہو جاتی ہے اگر ہمارے پاس ساتھ ساتھ زندہ شعراء بھی موجود نہ ہوں ۔ میں اپنی پہلی بات پر خاص طور سے زور دے کر یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اگر کوئی شاعر بہت تیزی کے ساتھ اپنے سامعین کی کثیر تعداد پیدا کر لیتا ہے تو یہ بات بھی بذاتِ خود مشکوک حالات کی طرف اشارہ کرتی ہے کیونکہ ہمیں اس بات سے یہ خدشہ پیدا ہونے لگتا ہے کہ وہ

کوئی نئی چیز پیش نہیں کر رہا ہے بلکہ وہ لوگوں کو وہی دے رہا ہے جس کے وہ عادی ہیں اور انہیں ایسے میں وہی چیز مِل رہی ہے جو انہیں پچھلی نسل کے شاعروں سے ملتی رہی ہے لیکن یہ بات بھی اہم ہے کہ شاعر کے اس کے اپنے زمانے میں بھی صحیح قسم کے تھوڑے بہت سامعین ضرور ہونے چاہئیں۔ ایسے لوگوں کا مختصر سا ہراول دستہ ضروری ہے کہ جو شاعری کے دلدادہ ہوں، جو آزادانہ رائے بھی رکھتے ہوں اور اپنے زمانے سے کچھ تھوڑے بہت آگے بھی ہوں یا پھر ان میں نئے پن اور ندرت کو تیزی کے ساتھ جذب کرنے کی صلاحیت ہو کلچر کی نشوونما کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہر شخص کو محاذ پر لا کر کھڑا کر دیا جائے۔ یہ بالکل ایسی ہی بات ہوگی جیسے ہر شخص کو قدم ملا کر چلنے کے لئے تیار کیا جائے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہر دور میں چند ایسے برگزیدہ، لوگ ضرور ہونے چاہئیں جن کے ساتھ پڑھنے والوں کی ایک ایسی جماعت ہو جو ایک آدھ نسل سے زیادہ پیچھے نہ رہتے ہوں۔ ادراک وشعور کی وہ تبدیلیاں اور ترقیاں جو پہلے صرف چند لوگوں کے ہاں ظاہر ہوتی ہیں خودبخود رفتہ رفتہ زبان میں رس بس جاتی ہیں اور پھر ان کے زیرِ اثر دوسروں کے ہاں بھی نظر آنے لگتی ہیں اور پھر تیزی کے ساتھ مقبول مصنّفین کے ہاں آجاتی ہیں جب یہ تبدیلیاں اچھی طرح جم جاتی ہیں تو پھر ایک اور نئے راستے کی ضرورت پڑنے لگتی ہے۔ مزید براں یہ کہ زندہ مصنفوں کے ہاتھوں ہی مردہ مصنّفین زندہ رہتے ہیں شیکسپیر جیسے شاعر نے انگریزی زبان کو گہرائی

گہرائی کے ساتھ متاثر کیا ہے اور یہ اثر صرف اس کے فوراً بعد کی نسل کے شعراء کے ذریعہ ہی نہیں پھیلا ہے کیونکہ عظیم ترین شعراء کے ہاں ایسے پہلو ہوتے ہیں جو فوراً سامنے نہیں آتے اور صدیوں بعد دوسرے شعراء کو متاثر کر کے وہ زندہ زبان کو مسلسل متاثر کرتے رہتے ہیں۔ اگر حقیقتاً کسی انگریزی زبان کے شاعر کو یہ سیکھنا ہے کہ وہ اپنے زمانے میں لفظوں کو کیسے استعمال کرے تو اس کے لئے ضروری ہے کہ وہ ان لوگوں کا گہرائی کے ساتھ مطالعہ کرے جنہوں نے اپنے زمانے میں لفظوں کو بہترین طریقہ پر استعمال کیا تھا اور زبان کو بالکل نیا بنا دیا تھا۔

اب تک میں نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے جس کا اثر میرا خیال ہے شاعری پر پڑتا ہے اور جیسے یوں کہا جا سکتا ہے کچھ عرصہ بعد روزمرہ کی زبان پر اس کا اثر پڑنے لگتا ہے اور ادراک و شعور میں فرق آنے لگتا ہے۔ سماج کے سارے افراد کی زندگیوں، سارے طبقوں اور ساری قوم پر، خواہ وہ شاعری کو پڑھتے اور اس سے لطف اندوز ہوتے ہوں یا نہ ہوں، اثر پڑنے لگتا ہے۔ درحقیقت شاعری کا اثر درجہ بدرجہ دور رس ہوتا ہے۔ یہ اثر بہت بالواسطہ ہوتا ہے اور جسے ثابت کرنا بہت مشکل ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے صاف و شفاف آسمان میں کسی چڑیا یا ہوائی جہاز کی پرواز کا نظری تعاقب کیا جائے۔ اگر آپ نے اسے اس وقت دیکھا تھا جب وہ آپ کی نظروں کے سامنے تھا اور اس کے بعد آپ اسے دور جاتے ہوئے مسلسل دیکھتے رہے تھے تو ایسے میں آپ اسے بہت

دور فاصلے پر بھی دیکھ سکتے ہیں اور جہاں اس شخص کی نگاہ جسے آپ ہاتھ کے اشارے سے بتا کر دکھانا چاہتے ہیں دیکھنے سے قاصر رہتی ہے۔ بالکل اسی طرح اگر آپ شاعری کے اثر کو بہ نظر غائر دیکھنا شروع کریں تو آپ کو ان قارئین کے ہاں بھی جو شاعری سے متاثر ہوتے ہیں اور ان کے ہاں بھی جو شاعری سے دور کا واسطہ بھی نہیں رکھتے یہ اثر نظر آئے گا۔ کم از کم اس وقت تو آپ کو یہ اثر ضرور نظر آئے گا اگر قومی کلچر زندہ اور صحت مند ہے کیونکہ ایک صحت مند سماج میں ہر حصّہ کا دوسرے حصّے پر مسلسل باہمی اثر پڑتا رہتا ہے اور یہی وہ چیز ہے جسے میں وسیع ترین معنی میں شاعری کے سماجی منصب کا نام دیتا ہوں اور جو اپنی رفعت، زور و تاثیر کے تناسب کے مطابق ساری قوم کی گفتگو اور شعور و ادراک کو متاثر کرتی رہتی ہے۔

آپ کو یہ نہیں سوچنا چاہیے کہ میرا مطلب یہ ہے کہ وہ زبان جو ہم بولتے ہیں اسے خصوصیت کے ساتھ ہمارے شعرا متعین کرتے ہیں۔ کلچر کا ڈھانچہ اس سے کہیں زیادہ وسیع، پہلو دار اور پیچیدہ چیز ہے۔ یہ بات بھی حقیقتاً اپنی جگہ درست ہے کہ ہماری شاعری کی خوبی اس بات پر مبنی ہے کہ اس زبان کے بولنے والے اسے کس طور پر استعمال کرتے ہیں کیونکہ ایک شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی زبان کو مواد کے طور پر اسی طرح استعمال کرے جس طرح وہ اس کے ارد گرد بولی جاتی ہے۔ اگر وہ بن سنور رہی ہے تو اس سے اسے فائدہ پہنچے گا۔ اگر وہ زوال پذیر ہو رہی ہے تو اسے اس کا بہتر سے بہتر استعمال کرنا چاہیئے۔ شاعری کسی زبان کی خوبصورتی کو

ایک حد تک محفوظ کرسکتی ہے۔ نہ صرف محفوظ کرسکتی ہے بلکہ دوبارہ اصلی حالت پر واپس لاسکتی ہے۔ اسے دوبارہ ترقی دینے اور نشو و نما پانے میں مدد دے سکتی ہے۔ اسے زیادہ پیچیدہ حالات میں بلند وارفع اور موزوں ترین اظہار کا ذریعہ بنا سکتی ہے اور جدید زندگی کے بدلتے ہوئے مقاصد کے لئے اسے ذریعۂ اظہار کا اہل بنا سکتی ہے۔ اور یہ عمل بالکل اسی طرح ہوتا ہے جس طرح غیر پیچیدہ زمانے میں ہوا تھا لیکن شاعری (پراسرار سماجی شخصیت کے اور دوسرے عنصر کی طرح جسے ہم کلچر کے نام سے موسوم کرتے ہیں) شاعری کا انحصار بہت سے ایسے حالات وعوامل پر ہوتا ہے جو خود اس کے قابو سے باہر ہوتے ہیں۔

یہ بات مجھے زیادہ عام قسم کے خیالات کی طرف لے جاتی ہے۔ اس بات کے سلسلے میں اب تک میں نے سارا زور شاعری کے قومی اور مقامی منصب پر دیا ہے اور اب میں اسے مشروط کردینا چاہتا ہوں میں آپ پر یہ اثر نہیں چھوڑنا چاہتا کہ شاعری کا منصب ایک قوم کو دوسری قوم سے الگ کرنا ہے۔ کیونکہ میں یہ بات تسلیم نہیں کرتا کہ یورپ کی مختلف قوموں کے کلچر ایک دوسرے سے علیحدہ رہ کر پھل پھول سکتے ہیں۔ بلا شبہ ماضی میں ایسی اعلیٰ تہذیبیں ملتی ہیں جنہوں نے عظیم فن، فلسفہ اور ادب پیدا کیا ہے اور جنہوں نے الگ تھلگ رہ کر نشو و نما پائی ہے۔ اس بارے میں میں کچھ یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کیونکہ ممکن ہے کہ ان میں سے بہت سی تہذیبیں ایسی ہوں جو بادی النظر میں تو الگ تھلگ نظر آتی ہوں لیکن دراصل الگ تھلگ

نہ ہوں ۔ یورپ کی تاریخ میں یہ بات نہیں ہے حتیٰ کہ قدیم یونان مصر کا مرہونِ منت ہے اور تھوڑا بہت ایشیائی ملکوں کا ۔ یونانی ریاستوں کے باہمی تعلقات میں ہمیں ، ان کی مختلف بولیوں اور مختلف آداب و خصائص کے باوجود ، باہمی اثر نظر آتا ہے یہ اثر بالکل ویسا ہی ہے جیسا یورپ کے ایک ملک کا دوسرے ملک پر نظر آتا ہے لیکن یوروپ کے ادب کی تاریخ سے یہ بات ظاہر نہیں ہوتی کہ وہ ایک دوسرے کے اثر سے آزاد رہے ہیں ۔ بلکہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان میں مسلسل لین دین کا سلسلہ جاری رہا ہے اور ہر ایک نے اپنی باری آنے پر وقتاً فوقتاً بیرونی اثرات سے نئی قوت اور توانائی حاصل کی ہے ۔ کلچر کے معاملہ میں محض جبر ، دباؤ یا استبداد سے کام نہیں چلتا کسی کلچر کے زندۂ جاوید ہونے کا راز دوسرے کلچروں کے ساتھ ابلاغ میں مضمر ہے ۔ لیکن اگر یوروپ کے اندر کلچروں کی علیحدگی ایک خطرہ ہے تو بالکل اسی طرح ان کلچروں کی مکمل وحدت بھی ایک خطرہ ہے جو ان میں یکسانیت پیدا کر دے گی ۔ تنوع بھی اسی قدر ضروری ہے جتنا خود اتحاد ضروری ہے ۔ مثال کے طور پر چند محدود مقاصد کے پیش نظر ایک عالمگیر لنگوا فرینکا کے سلسلے میں ، (Esperants) یا (Basic English) کا نام لیا جاتا ہے اور بہت کچھ اس کی موافقت میں کہا جاتا ہے ۔ لیکن اگر یہ فرض بھی کر لیں کہ ساری دنیا کی قوموں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ یہ مصنوعی زبان ہو جائے تو یہ بات بذاتِ خود کس قدر بے ڈھب اور بے تکی ہوگی ۔ ایسے میں غالباً یہ تو ہو سکتا ہے کہ کچھ معاملات

میں تو زبان اپنے مقاصد کو پورا کر لے لیکن باقی اور معاملات میں ابلاغ کا مکمل فقدان ہو جائے گا۔ شاعری ان سب چیزوں کے لئے ایک مکمل 'یاد دھانی' کی حیثیت رکھتی ہے کہ جو صرف ایک زبان میں ادا کی جا سکتی ہیں اور ناقابل ترجمہ ہوتی ہیں۔ ایک قوم کا دوسری قوم کے ساتھ 'روحانی' ابلاغ ان افراد کے بغیر ممکن نہیں ہے جنہوں نے کم از کم ایک غیر زبان کو سیکھنے کی زحمت بھی اُٹھائی ہے۔ اور جو کم و بیش اس قابل ہوتے ہیں کہ وہ کسی غیر زبان میں اور ساتھ ساتھ اپنی زبان میں محسوس کر سکتے ہیں۔ اس طرح اگر کوئی شخص دوسری قوم کو سمجھنا چاہے تو اس کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی قوم کے اُن افراد کو بھی سمجھنے کی کوشش کرے جنہوں نے خود اپنی زبان کو سیکھنے کی زحمت بھی گوارا کی ہے۔

ضمناً میں یہ بات بھی عرض کرتا چلوں کہ کسی دوسری قوم کی شاعری کا مطالعہ خاص طور پر مفید ہوتا ہے۔ میں یہ کہہ چکا ہوں کہ ہر زبان کی شاعری کی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں جنہیں صرف اہلِ زبان ہی سمجھ سکتے ہیں۔ لیکن اس بات کا ایک رُخ اور بھی ہے۔ میں نے بعض اوقات کسی ایسی زبان کو پڑھتے وقت جسے میں بہت اچھی طرح نہیں جانتا تھا محسوس کیا ہے کہ میں اس کے نثر پارہ کو اس وقت تک نہیں سمجھ سکا جب تک میں نے اسے اسکول کے مدرس کے معیار کے مطابق نہیں پڑھا۔ میرا مطلب یہ ہے کہ اسے سمجھنے کے لئے پہلے مجھے ہر لفظ کے معنی کے بارے میں یقین کرنا پڑا۔ اس کی صرف و نحو کو سمجھنا پڑا۔ پھر کہیں جا کر میں اس نثر پارہ کو سمجھ سکا لیکن

بعض اوقات میں نے محسوس کیا ہے کہ شاعری کے کسی حصے کو پڑھتے وقت جس کا میں ترجمہ نہیں کرسکتا تھا اور جس میں میرے لیے بہت سے مشکل اور نامانوس الفاظ بھی موجود تھے اور ایسے جملے بھی موجود تھے جن کا مطلب میں نہیں سمجھ سکتا تھا مجھے کسی ایسے واضح فوری خیال یا تاثر کا احساس ہوا جو نہ صرف اچھوتا تھا بلکہ انگریزی میں جو کچھ بھی ہے اس سے مختلف تھا۔ اس میں مجھے ایک ایسی چیز نظر آئی جسے میں لفظوں میں تو بیان نہیں کرسکتا تھا لیکن تاہم میں نے محسوس کیا کہ میں سمجھ گیا ہوں۔ اور جب میں نے اس زبان کو بہتر طور پر سیکھ کر اس حصے کو پھر پڑھا تو میں نے دیکھا کہ میرا یہ تاثر فریب نہیں تھا۔ وہ کوئی ایسی چیز نہیں تھی جسے میں نے تخیل کے ذریعہ سمجھ لیا تھا بلکہ وہ حقیقتاً اس میں موجود تھی۔ شاعری کا معاملہ ایسا ہوتا ہے کہ اس کے ذریعہ آپ کبھی کبھار دوسرے ملک میں بغیر پاسپورٹ بنوائے اور ٹکٹ خریدے داخل ہو سکتے ہیں۔

مختلف زبانوں لیکن ملتے جلتے کلچر کے ممالک کے رشتے کا سوال یورپ کی حدود کے اندر، ایک ایسا سوال ہے جس کی طرف ہم شاید غیر متوقع طور پر شاعری کے سماجی منصب کی تحقیق و جستجو کرتے کرتے چلے آتے ہیں۔ میں اس بات کو آگے بڑھا کر خالصتاً سیاسی سوالات کی طرف آنے کا ارادہ نہیں رکھتا لیکن میری یہ تمنی آرزو ضرور ہے کہ وہ لوگ جو سیاسی مسائل پر غور کرتے ہیں ان کو چاہیئے کہ کبھی کبھی ان حدود میں بھی داخل ہو جایا کریں جن پر میں نے اس مقالے میں اظہار خیال کیا ہے

کیونکہ ایسا کرنے سے ان مسائل میں (جن کے مادی پہلو کا تعلق سیاست سے ہے) روحانی پہلو بھی پیدا ہو سکے گا۔ جہاں تک میری بات کا تعلق ہے تو اس میں دراصل واسطہ زندہ چیزوں سے ہوتا ہے جن کی نشو و نما کے اپنے قانون اور ضابطے ہوتے ہیں اور جو ہمیشہ معقول اور مدلل نظر نہیں آتے لیکن جنہیں عقل تسلیم کر لیتی ہے۔ یہ ایسی چیزیں ہوتی ہیں جن کی نہ تو باقاعدہ منصوبہ بندی کی جا سکتی ہے اور نہ انہیں کسی ضابطہ میں لایا جا سکتا ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے ہوا، بارش اور موسم کو ہم کسی نظم و ضبط اور قاعدے منصوبے کے تحت اپنے قبضے میں نہیں کر سکتے۔

اب آخر کار میں اس بات کو تسلیم کر لینے میں حق بجانب ہوں کہ شاعری کی زبان بولنے والے سارے لوگوں کے لئے شاعری کا ایک سماجی منصب بھی ہوتا ہے خواہ وہ لوگ خود شاعر کے وجود سے واقف ہوں یا نہ ہوں۔ اس بات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ بات یوروپ کی ہر قوم کے لئے اہم ہے کہ وہ شاعری کے سلسلے کو جاری رکھے۔ میں نارویجین شاعری نہیں پڑھ سکتا لیکن اگر مجھ سے یہ کہا جائے کہ نارویجین زبان میں اب شاعری تخلیق نہیں ہو رہی ہے تو میں اسے ایک خطرہ سمجھ کر چوکنا ہو جاؤں گا اور میرا یہ چوکنا پن فیاضانہ ہمدردی سے زیادہ اہمیت کا حامل ہوگا۔ میں تو اسے ایک ایسی بیماری کی علامت سمجھوں گا جو رفتہ رفتہ غالباً سارے یوروپ میں پھیل جائے گی اور یہ زوال کی ابتدا ہوگی جس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہر جگہ لوگ تہذیبی جذبات کے اظہار کی قوت سے محروم ہوتے جائیں گے

اور بالآخر محسوس کرنے کی صلاحیت سے بھی محروم ہو کر رہ جائیں گے۔ یہ بات واقعتاً رونما پذیر ہو سکتی ہے۔ مذہبی عقیدے کے زوال کے بارے میں تو ہر جگہ بہت کچھ کہا گیا ہے لیکن کسی نے مذہبی ادراک و شعور کے زوال کے بارے میں کچھ نہیں کہا ہے۔ جدید دور کی بیماری یہ نہیں ہے کہ خدا اور انسان کے بارے میں کچھ تصورات پر سے اس کا ایمان اُٹھ گیا ہے جن پر ہمارے آباؤ اجداد ایمان رکھتے تھے۔ بلکہ اصل بات یہ ہے کہ اس دور نے خدا اور بندہ کے بارے میں محسوس کرنے کی صلاحیت کو گنوا دیا ہے اور یہ صلاحیت ہمارے آباؤ اجداد میں موجود تھی۔ ایک ایسا عقیدہ جس پر سے آپ کا ایمان اُٹھ گیا ہے ایک ایسی چیز تو ضرور ہے جسے آپ کسی حد تک سمجھ سکتے ہیں لیکن جب مذہبی احساسات غائب ہو جاتے ہیں تو وہ الفاظ جن کی مدد سے انسان نے ان احساسات کے اظہار کی جد و جہد کی تھی بے معنی ہو جاتے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ مذہبی احساسات ہر ملک اور ہر دور میں مختلف ہوتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے شاعرانہ احساس مختلف ہوتا ہے۔ احساس بدلتا رہتا ہے خواہ عقیدہ اور نظریہ وہی کیوں نہ رہے لیکن یہ توانسانی زندگی کی ایک لازمی شرط ہے۔ مجھے جس بات کا خوف ہے اس کا نام موت ہے۔ ایسے میں یہ بھی ممکن ہے کہ شاعری کے لئے احساسات —— وہ احساسات جو اس کے مواد کی حیثیت رکھتے ہیں ہر جگہ سے غائب ہو جائیں لیکن ہاں اس سے یہ فائدہ تو ضرور ہوگا کہ دُنیا کی وقت میں وہ سہولت پیدا ہو جائے گی جسے کچھ لوگ اچھا سمجھتے اور پسند کرتے ہیں +

شاعری کی تین آوازیں

پہلی آواز تو وہ آواز ہے جس میں شاعر خود سے بات کرتا ہے یا کسی اور سے نہیں کرتا۔ دوسری آواز اُس شاعر کی ہے جو سامعین سے مخاطب ہوتا ہے خواہ سامعین تعداد میں زیادہ ہوں یا کم۔ تیسری آواز اس شاعر کی ہے جب وہ شعر میں باتیں کرنے والے ڈرامائی کردار تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایسے میں جب وہ باتیں کرتا ہے تو یہ باتیں وہ نہیں ہوتیں جو وہ خود سے مخاطب ہوتے وقت کرتا بلکہ صرف وہی کہتا ہے جو ایک خیالی کردار دوسرے خیالی کردار سے مخاطب ہوتے ہوئے کہہ سکتا ہے۔ پہلی اور دوسری آواز کا فرق ـــ یعنی اس شاعر کے درمیان جو، خود سے باتیں کرتا ہے اور وہ شاعر جو دوسروں سے خطاب کرتا ہے ـــ ہمیں شعری ابلاغ کے مسئلہ کی طرف لے جاتا ہے۔ ایسے شاعر کے درمیان جو دوسرے لوگوں سے مخاطب ہوتا ہے (خواہ اپنی آواز میں یا پھر اختیار کی ہوئی آواز میں) اور اس شاعر کے درمیان جو ایسی گفتگو ایجاد کرتا ہے جس میں خیالی کردار ایک دوسرے سے خطاب کرتے ہیں، جو فرق ہے وہ ہمیں ڈرامائی، نیم ڈرامائی اور غیر ڈرامائی شاعری کے فرق کی طرف لے جاتا ہے۔

یہاں میں ایک سوال کا جواب پہلے سے دیتا چلوں جسے ممکن ہے آپ بعد میں اُٹھائیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا کوئی نظم صرف کسی فردِ واحد کے سننے یا پڑھنے کے لیے لکھی جا سکتی ہے؟ اس کا سیدھا سادا سا جواب یہ دیا جا سکتا ہے کہ بعض دفعہ عشقیہ شاعری صرف دو شخصوں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ ہوتی ہے اور اس میں کسی اور سامع کا خیال تک نہیں آتا۔ کم از کم دو آدمی ایسے ضرور ہیں جو اس سلسلے میں مجھ سے ضرور اختلاف کرتے۔ میرا مطلب مسٹر اور مسز رابرٹ براؤننگ سے ہے اپنی نظم "ایک لفظ اور" جو "مرد اور عورت" کے اختتامیہ کے طور پر لکھی گئی ہے اور جس کا خطاب مسز براؤننگ سے ہے، خاوند نے ایک اہم نقطۂ نظر پیش کیا ہے۔

رافیل نے سو سونیٹ لکھے
لکھے اور لکھ کر ایک مجموعہ مرتب کر لیا
نقرئی نوک والی پنسل سے انہیں لکھا
وہ پنسل جس سے وہ صرف میڈونا کی تصویر بنایا کرتا تھا
دنیا اس کی یہ سب چیزیں دیکھتی ہے سوائے ایک کے جو صرف اس کا دیوان دیکھتا ہے
وہ کون ہے؟ تم پوچھتی ہو۔ تمہارا دل تمہیں بتاتا ہے.....
تم اور میں تو بس وہی دیوان پڑھیں گے........
کیوں۔ کیا ہم نہیں پڑھیں گے؟ بجائے میڈونا کی تصویروں پر اظہارِ حیرت کرنے کے۔

دانتے کو ایک دفعہ ایک فرشتے کی تصویر بنانے کا خیال آیا۔
کس کو خوش کرنے کے لئے؟ تم چپکے سے کہتی ہو۔ بیاترس کو۔
تم اور میں تو بس اسی فرشتے کو دیکھیں گے۔
جس میں دانتے کی محبت نے لطافت کا رنگ بھرا ہے۔
کیوں کیا ہم نہیں دیکھیں گے؟ بجائے کسی تازہ 'انفرنو' کا مطالعہ کرنے کے۔

مجھے اس بات سے اتفاق ہے کہ ایک 'انفرنو' کافی ہے خواہ اسے دانتے ہی کیوں نہ لکھے اور شاید ہمیں اس بات پر افسوس نہیں کرنا چاہیئے کہ رافیل نے میدونا کی اور بہت سی تصویریں کیوں نہ بنائیں لیکن میں صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ مجھے رافیل کے سونیٹ اور دانتے کے فرشتے کو دیکھ کر کسی تجسس کا احساس نہیں ہوتا۔ اگر رافیل کسی ایک ہستی کے لئے تصویریں بنانے کے بجائے نظمیں لکھتا اور دانتے بجائے لکھنے کے تصویریں بناتا تو ایسے میں ان کی خلوت کا احترام ہم پر واجب تھا ہمیں معلوم ہے کہ مسٹر اور مسز براؤننگ ایک دوسرے پر نظمیں لکھا کرتے تھے اور یہ بات ہمیں اس لئے معلوم ہے کہ انہوں نے بعد میں ان نظموں کو شائع بھی کیا اور ان میں سے کچھ نظمیں اچھی ہیں۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ روزیٹی کے ذہن میں یہ بات تھی کہ وہ اپنی سانیٹ "خانۂ زیست" صرف ایک شخص کے لئے لکھ رہا ہے اور ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ دوستوں کے کہنے سننے سے وہ اسے شائع کرانے پر بھی آمادہ ہو گیا

تھا۔ میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ کسی نظم کا خطاب صرف ایک شخص سے ہو سکتا ہے۔ ویسے اس سلسلے میں ہم کسی قطعی نتیجے پر نہیں پہنچ سکتے ہیں کیونکہ اس باب میں شاعروں کا بیان کہ ان کے ذہن میں اس وقت کیا خیال یا کیا بات تھی جب انہوں نے نظم لکھی تھی قطعی طور پر اعتماد کے قابل نہیں ہے لیکن میری رائے یہ ہے کہ ایک اچھی عشقیہ نظم خواہ اس کا خطاب ایک ہی شخص سے کیوں نہ ہو ہمیشہ دوسروں کو سنانے کے لئے بھی ہوتی ہے کیونکہ عشق کی اصل زبان، جس میں ابلاغ صرف محبوب سے کیا جائے اور اس کا تعلق کسی دوسرے کی ذات سے نہ ہو، صرف نثر ہو سکتی ہے۔

اس شاعر کی آواز کو جو صرف ایک شخص سے مخاطب ہوتا ہے، فریب سمجھ کر رد کرتے ہوئے میں سمجھتا ہوں کہ میرے لئے ان تینوں آوازوں کو واضح کرنے کا بہترین طریقۂ کار یہ ہے کہ میں اس بات کی ٹوہ لگاؤں کہ یہ فرق خود میرے دماغ میں کب اور کیسے پیدا ہوا۔ وہ ادیب جس کے ذہن میں یہ فرق پیدا ہو سکتا ہے وہ مجھ جیسا ہی ہوگا جس نے اپنی عمر کا بڑا حصہ اسٹیج کے لئے لکھنے سے پہلے شعر کہنے پر صرف کیا۔ ہو سکتا ہے، جیسا کہ میرے بارے میں دوسروں کا خیال ہے کہ میرے کلام میں شروع ہی سے ڈرامائی عنصر نظر آتا ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شروع ہی سے لاشعوری طور پر تھیٹر کے لئے لکھنے کی خواہش مجھ میں رہی ہو یا مخالف نقادوں کی زبان میں یوں کہہ لیجئے کہ شافٹس بری ایونیو اور براڈوے کی خواہش مجھ میں شروع

ہی سے کارفرما رہی ہے۔ میں بتدریج اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ اسٹیج کے لئے شاعری کا طریقۂ کار اور نتیجہ اس شاعری سے بالکل مختلف ہوتا ہے جو محض پڑھنے یا سُنانے کے لئے لکھی جاتی ہے۔ آج سے بیس سال پہلے مجھ سے ایک پرشکوہ ڈرامہ 'چٹان' لکھنے کی فرمائش کی گئی تھی۔ اِس ڈرامے کو لکھوانے کا مقصد یہ تھا کہ ایک نئی آبادی میں گرجا کی تعمیر کے لئے چندہ کی اپیل کی جائے۔ لیکن لکھنے کی یہ دعوت مجھے اس وقت دی گئی جب مجھے خود یہ احساس ہوگیا تھا کہ مجھ میں جو کچھ تھوڑی بہت شعری صلاحیت تھی وہ اب ختم ہوچکی ہے اور اب میرے پاس کہنے کے لئے کچھ نہیں رہا ہے۔ ایسے موقع پر کسی ایسی چیز کے لکھنے کی دعوت (خواہ وہ اچھی ہو یا بُری اور جسے ایک مقررہ وقت پر لکھ کر دینا بھی تھا) دعوت کا اثر مجھ پر وہی ہوا جو بعض اوقات اس موٹر کار پر ہوتا ہے جس کی بیٹری ڈاؤن ہوگئی ہو۔ ڈرامہ لکھنے کے سلسلہ میں میرے فرائض مجھ پر واضح کر دئے گئے تھے۔ مجھے اس پرشکوہ تاریخی ڈرامے کے منظروں کے لئے نثر کے مکالمے لکھنے تھے۔ منظرنامہ مجھے دے دیا گیا تھا۔ ساتھ ساتھ مجھے کچھ منظوم کورس بھی لکھنے تھے جن کے موضوع کا انتخاب خود مجھ پر چھوڑ دیا گیا تھا۔ صرف شرط یہ لگادی گئی تھی کہ منظوم کورس کے متن کا تعلق ڈرامہ کی ماہیت سے مناسب طور پر برقرار رہے۔ مجھے یہ بھی بتادیا گیا تھا کہ ہر کورس مقررہ وقت پر ختم ہوجانا چاہئے لیکن یہ سب کچھ ہدایات دینے کے باوجود میرے اس کام کی بجاآوری

میں تیسری یا ڈرامائی آواز کی طرف میری توجہ دلانے کے سلسلے میں کچھ نہیں کہا گیا تھا اور یہی وہ دوسری آواز تھی (یعنی میں خود سامعین سے پرزور طریقے پر خطاب کروں) جو مجھے بہت واضح طور پر سنائی دے رہی تھی۔ اس ظاہرہ حقیقت کے ماسوا کہ فرمائش پر لکھنے اور خود کو خوش کرنے کے لئے لکھنے میں فرق ہے، مجھے اس بات کا بھی احساس ہوا کہ گانے والوں کی جماعت کے لئے لکھنے اور کسی ایک شخص کے لئے شعر کہنے میں بھی فرق ہے ــــ وہ شعر جو ساتھ مل کر گائے جائیں اور وہ شعر جو کسی ایک آدمی کے لئے لکھے جائیں مختلف ہونے چاہئیں۔ اور جتنی آوازیں کورس میں شامل ہوں گی اتنے ہی الفاظ سادہ ہونے چاہئیں اور اسی نسبت سے تراکیب، نفسِ مضمون بھی سہل اور براہ راست ہونا چاہئے۔ 'چٹان' کے ان 'کورسوں' میں کوئی ڈرامائی آواز نہیں تھی حالانکہ یہ ضرور تھا کہ اس کے بہت سے مصرعے مختلف کرداروں میں تقسیم کر دئے گئے تھے لیکن یہ کردار کسی خاص انفرادیت کے حامل نہیں تھے۔ کورس کے افراد میرا کلام سنا رہے تھے اور ایسے الفاظ ادا نہیں کر رہے تھے جو واقعتاً ان کے کسی 'فرضی کردار' کی ترجمانی کرتے۔

لیکن میرا خیال ہے کہ 'مرڈر ان کیتھڈرل' کے کورس سے ڈرامائی ارتقاء کی کچھ ترقی کا اندازہ ضرور ہو سکتا ہے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ میں نے یہ کام کسی گمنام سنگت کے لئے نہیں کیا تھا بلکہ یہ کورس میں نے خاص طور پر کینٹربری کی عورتوں کے لئے لکھا تھا یا یوں کہہ لیجئے کہ یہ کورس میں نے کینٹربری کی خادماؤں اور ملازماؤں کے

لئے لکھا تھا۔ مجھے یاد ہے کہ ان عورتوں کے ساتھ ہم آہنگی پیدا کرنے کے لئے مجھے خاصی کاوش کرنی پڑی تھی اور اس کی وجہ یہ تھی کہ مجھے یہ خیال تھا کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ کورس محض میری ذات کا عکس بن کر رہ جائیں لیکن جہاں تک ڈرامے کے مکالموں کا تعلق ہے پلاٹ میں خرابی یہ تھی کہ اس میں صرف ایک کردار پیش کیا گیا تھا جو دوسرے سب کرداروں پر حاوی تھا (اس خرابی کا احساس مجھے ڈرامے کی تعلیم کی وجہ سے ہوا) اور جو کچھ ڈرامائی تصادم ہوتا تھا سب اسی ایک کردار کے ذہن میں ہوتا تھا۔ تیسری یا ڈرامائی آواز مجھے اس وقت تک سنائی نہ دے سکی جب تک میں نے کسی تصادم، غلط فہمی یا فہم و تفہیم کی کوشش کے ذریعہ دو یا دو سے زیادہ کرداروں کو پیش کرنے کے مسئلہ کی طرف اپنی توجہ مبذول نہیں کی۔ یہ سب کردار وہ تھے جن کے مکالمے لکھنے کے لئے مجھے ہر ایک کے ساتھ ہم آہنگی پیدا کرنے کی خاص کوشش کرنا پڑی۔ آپ کو یاد ہو گا کہ مسز کلپتن نے بارڈیل' پک وک کے مقدمہ کی سماعت کے دوران میں اس بات کی تصدیق کی تھی کہ 'جناب آوازیں بہت بلند تھیں اور میرے کانوں کو چیرے ڈالتی تھیں، سارجنٹ بُزفز نے کہا تھا' تو اچھا آپ سُن نہیں رہی تھیں لیکن آپ نے آوازیں ضرور سُنی ہیں'۔ یہ ۱۹۳۸ء کی بات ہے جب تیسری آواز کا مجھے شدید طور پر احساس ہوا۔

یہاں پہنچ کر مجھے اپنے ان قارئین کا احساس ہے جو یہ کہہ رہے ہیں کہ "ہمیں

یقین ہے کہ یہ شخص یہ باتیں پہلے بھی کہہ چکا ہے۔" میں یہاں وہ حوالہ پیش کر کے ان کی یادداشت کو سہارا دوں گا۔ 'شاعری اور ڈرامہ' کے عنوان سے جو لیکچر میں نے آج سے ٹھیک تین سال پہلے دیا تھا اور جو بعد میں شائع بھی ہوا اس میں ایک جگہ میں نے کہا تھا کہ :۔

" دوسری قسم کی شاعری کرتے وقت (میرا مطلب غیر ڈرامائی شاعری سے ہے) میرے خیال میں شاعر خود اپنی آواز میں شعر کہتا ہے اور اس کا امتحان ایسے کیا جا سکتا ہے کہ آپ انہیں خود پڑھیں اور دیکھیں کہ وہ کیسے لگتے ہیں کیونکہ ایسے میں آپ اپنی ہی آواز میں بول رہے ہوتے ہیں۔ ابلاغ کا یہ سوال کہ قاری کو اس سے خود کیا حاصل ہو رہا ہے بذاتِ خود اہم نہیں ہے۔"

اس اقتباس میں ضمائر سے کچھ اُلجھاؤ پیدا ہو گیا ہے لیکن اس کے باوجود میرا خیال ہے کہ مطلب بالکل واضح ہے۔ یہاں میں نے صرف خود سے مخاطب ہونے اور خیالی کردار سے مخاطب ہونے کے فرق کو واضح کیا تھا اور اس کے بعد منظوم ڈرامے کی ماہیت سے متعلق اظہارِ خیال کیا تھا۔ میں پہلی اور تیسری آواز کے فرق سے تو واقف ہونے لگا تھا لیکن اب تک میں نے تیسری آواز کی طرف کوئی توجہ نہیں دی تھی اور جس کے بارے میں اب میں اپنے خیالات کا وضاحت کے ساتھ اظہار کرنا چاہتا ہوں۔ لہٰذا دوسری آواز پر غور کرنے سے پہلے میں چاہتا ہوں کہ پہلے کچھ

دیر تک میں تیسری آواز کی پیچیدگیوں کو واضح کرنے کی کوشش کروں۔

منظوم ڈرامے میں آپ کو غالباً مختلف کرداروں کے لئے الفاظ تلاش کرنے ہوتے ہیں جو ترتیب، مزاج، تعلیم اور ذہانت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے صد درجہ مختلف ہوتے ہیں۔ آپ ان سب کرداروں میں سے کسی ایک کے ساتھ ہم آہنگی پیدا کر کے ساری شاعری اس کے مکالموں میں نہیں رکھ سکتے۔ شاعری (اور شاعری سے میری مراد وہ زبان ہے جو ان ڈرامائی لمحوں میں کرداروں کی زبانی پیش کی جاتی ہے جب ڈرامہ اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے) شاعری کردار نگاری کے تقاضوں کے پیش نظر مختلف کرداروں میں تقسیم کر دینی چاہیئے۔ آپ کا ہر کردار جب شعر میں اپنے الفاظ ادا کرے تو اس کا ہر مصرع ایسا ہونا چاہیئے جو اس کے مزاج کے عین مطابق ہو اور اس سے قطعی مناسبت رکھتا ہو۔ اور ایسے میں جب شعر میں مکالمے ادا کئے جا رہے ہوں تو اسٹیج پر آنے والا کردار یہ اثر پیدا نہ ہونے دے کہ وہ مصنف کی زبان میں بول رہا ہے۔ لہٰذا اس طرح شاعر پابند ہو جاتا ہے کہ وہ اسی قسم کی شاعری اور اسی درجہ کی شدت اپنے کرداروں کے مکالموں میں پیدا کرے جو ان سے مناسبت رکھتی ہو اور جو اس موقع پر کھپ سکے۔ شاعری کے یہ ٹکڑے ایسے ہونے چاہئیں جو موقع و محل کے مطابق اپنا جواز بھی رکھتے ہوں۔ اگر اس کردار کے لئے، جو شاعری کے یہ ٹکڑے اپنی زبان سے ادا کر رہا ہے، پرشکوہ شاعری موزوں ہے تو ضروری ہے کہ یہ شاعری ڈرامے

کے عمل کے ساتھ مطابقت رکھتی ہو تاکہ اس سے موقع و محل کے مطابق پوری پوری جذباتی انتہا کے پیدا ہونے میں مدد مل سکے۔ وہ شاعر جو تھیٹر کے لئے لکھتے ہیں دو قسم کی غلطیاں کرتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ شاعری کے مکالمے ایسے افراد کے منہ سے ادا کراتے ہیں جن کے منہ سے وہ اچھے نہیں لگتے۔ دوسرے یہ کہ ایسے مصرعے ان کرداروں کی زبان سے ادا کراتے ہیں جو ان سے مناسبت تو ضرور رکھتے ہیں لیکن ڈرامے کے عمل کو آگے بڑھانے میں ناکام رہتے ہیں۔ ایلزبتھن دور کے چھوٹے ڈرامہ نگاروں کے ہاں عظیم الشان شاعری کے ایسے حصے نظر آتے ہیں جو ان دونوں پہلوؤں کے پیش نظر بے محل ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ادب کی حیثیت سے یہ ڈرامے اتنے نفیس ہیں کہ انہیں ہمیشہ محفوظ رکھنا چاہئے لیکن ساتھ ساتھ اس قدر غیر موزوں ہیں کہ ڈرامے کو ڈرامائی شاہکار بننے سے روک دیتے ہیں، اس کی بہترین مثال مارلو کے ڈرامے 'ٹیمبرلین' میں نظر آتی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ اس مسئلہ کو عظیم ترین ڈرامہ نگار شعراء، مثلاً سوفکلس، شیکسپیر، یا راسین نے کیسے حل کیا؟ درحقیقت یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جس کا تعلق سارے تخئیلی قصہ کہانیوں، ناول اور نثری ڈراموں سے ہے جن میں کردار زندہ اور جیتے جاگتے نظر آتے ہیں۔ میرے خیال میں کسی کردار کو زندہ بنانے کے لئے اس کے علاوہ اور کوئی صورت نہیں ہے کہ اس کردار کے ساتھ گہری ہمدردی کو برقرار رکھا جائے۔ مثالی اعتبار سے، ایک ڈرامہ نگار کے لئے

جس کے پاس ناول نگار کے مقابلہ میں گنے چنے کردار ہوتے ہیں اور جس کے پاس صرف دو ڈھائی گھنٹے کا وقت ہوتا ہے، یہ بات اور بھی ضروری ہو جاتی ہے کہ وہ اپنے سارے کرداروں کے ساتھ گہری ہمدردی رکھتا ہو۔

لیکن یہ تو ایک ایسا مشورہ ہے جو جامعیت حاصل کرنے کے لئے دیا جاتا ہے کیونکہ کسی ڈرامے کے پلاٹ میں خواہ اس میں کرداروں کی تعداد کتنی ہی مختصر کیوں نہ ہو ایک آدھ کردار ایسا بھی ہوتا ہے جو ڈرامے کے عمل کو تو آگے بڑھاتا ہے لیکن جس کے وجود سے ہمیں ویسے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ بہرکیف مجھے تعجب ضرور ہے کہ آیا کسی 'نہایت خراب' کردار کو قطعی طور پر حقیقی بنانا ممکن بھی ہے یا نہیں؟۔ ایسے کردار سے نہ تو مصنف کو اور نہ کسی اور شخص کو (نفرت کے سوا) کوئی ہمدردی ہوتی ہے کسی کردار کو جاذب نظر بنانے کے لئے یا تو ہم اس کی کمزوریوں کو مردانہ صفات یا شیطانی خصوصیات کے ساتھ ملانے کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ رچرڈ سوم کے مقابلہ میں مجھے (Iago) سے زیادہ ڈر لگتا ہے۔ میں وثوق کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کہ شیکسپیر کے ڈرامے (All's Well That Ends Well میں پیرولیس مجھے زیادہ پریشان کرتا ہے یا (Iago)۔ لیکن مجھے اس بات کا یقین ہے کہ 'مڈل مارچ' میں 'روزامنڈ ونسی' سے' بمقابلہ گونیرل یا ریگان کے' مجھے زیادہ ڈر لگتا ہے۔ مجھے تو کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ جب کوئی مصنف کوئی جاندار کردار تخلیق کرتا ہے تو اسے ایک قسم کی 'سودے بازی' کرنا

پڑتی ہے۔ ہوسکتا ہے کہ مصنف اپنے اس کردار میں اپنے مزاج کی کمزوری یا قوت، تشدد یا قوتِ فیصلہ کی کمی یا کوئی سنک اور خبط ایسا شامل کردے جو خود اس کی طبیعت میں موجود ہے۔ یا پھر وہ کوئی ایسی چیز پیش کردے جس کی اس نے تمام عمر خواہش کی ہو لیکن اسے حاصل نہ کرسکا ہو یا کوئی ایسی چیز پیش کردے جس سے وہ لوگ بھی واقف نہ ہوں جو اسے بہت قریب سے جانتے ہیں یا پھر کوئی ایسی بات اپنے کردار کی زبانی ادا کرائے جو اس کے ہم مزاج، ہم عمر اور ہم جنس کرداروں تک محدود نہ ہو۔ اپنی ذات کی یہ ذرا سی رمق، جو مصنف اپنے کردار کو عطا کرتا ہے، ممکن ہے یہی وہ چیز ہو جس سے اس کردار کی زندگی کا آغاز ہوتا ہو۔ برخلاف اس کے وہ کردار جس سے مصنف کو صدرجہ دلچسپی پیدا ہو جائے ممکن ہے وہ خود مصنف کی ذات کی پوشیدہ صلاحیتوں کو بروئے کار لے آئے۔ میرے خیال میں جہاں مصنف اپنی ذات کا کچھ حصہ اپنے کرداروں کو عطا کرتا ہے وہاں وہ اپنے تخلیق کردہ کرداروں سے خود بھی متاثر ہوتا ہے۔ ویسے خیال آرائی کی اس بھول بھلیاں میں خود کو گم کردینا بہت آسان ہے جہاں پہنچ کر اس ذہنی عمل پر غور کیا جاسکے کہ کس طرح ایک خیالی کردار ہمارے جانے پہچانے انسانوں کی طرح حقیقی کردار بن جاتا ہے۔ میں اس بھول بھلیاں میں اسی حد تک داخل ہوا ہوں جس حد تک اس کا تعلق اس شاعر کی مشکلات، مجبوریوں اور دلکشیوں سے ہے جو خود سے مخاطب ہو کر شعر کہنے کا عادی رہا ہے اور جس حد

تک خیالی کرداروں کے ذریعہ شاعری میں بات کرنے اور پہلی اور تیسری آواز کے فرق اور گہرائی کو واضح کرنے کا تعلق ہے۔

میری تیسری آواز (ڈرامائی شاعری کی آواز) کی ندرت کو اس طرح بھی واضح کیا جاسکتا ہے کہ اس کا مقابلہ اس شاعری کی آواز سے کیا جائے جو ایسی غیر ڈرامائی شاعری میں سُنائی دیتی ہے جس میں ڈرامائی عنصر موجود ہو اور خاص طور پر ڈرامائی خودکلامیہ میں۔ براؤننگ ایک غیر تنقیدی لمحے میں خود کو "رابرٹ براؤننگ ! ڈراموں کے لکھنے والے" کہہ کر خطاب کرتا ہے۔ ہم میں سے کتنے لوگ ہیں جنہوں نے براؤننگ کے کھیلوں کو ایک دفعہ سے زیادہ پڑھا ہے۔ اور اگر کوئی ایسا شخص ہے جس نے انہیں ایک دفعہ سے زیادہ پڑھا ہے تو کیا اس نے "حصولِ مسرت" کے لئے انہیں دوبارہ پڑھا ہے؟ براؤننگ کے کسی بھی ڈرامے کے کسی کردار کا نام لیجئے جو ہمارے ذہن میں زندہ ہے اور ہمیں جیتا جاگتا دکھائی دیتا ہے؟ اس کے برخلاف کیا فرا لپولپی یا آندریا سارتو یا بی شپ بلگرام یاوہ پادری جس نے اس کے مقبرے کی تعمیر کا حکم صادر کیا تھا ہمارے دماغ سے محو ہو سکتے ہیں؟ میرا خیال ہے کہ اب کسی مزید تجزیے کے بغیر اور براؤننگ کی ڈرامائی خودکلامیہ کی قدرت اور ڈرامہ میں اس کی واجبی کامیابی کو دیکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ دونوں چیزیں بنیادی طور پر یقیناً مختلف ہوں گی۔ کیا اس کے علاوہ اور بھی کوئی آواز ہے جس کو سُننے سے میں قاصر رہا ہوں یعنی اس ڈرامائی شاعری کی آواز جس کی ڈرامائی صلاحیتیں

زیادہ بہتر طور پر تھیٹر کے باہر بروئے کار آئی ہیں۔ اور اگر کوئی شاعری ایسی ہے جو اسٹیج کے لئے نہ لکھے جانے کے باوجود ڈرامائی شاعری کے ذیل میں آتی ہے تو وہ براؤننگ کی شاعری ہے۔

جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ ڈرامے میں مصنف کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی وفاداریاں منقسم رکھے۔ اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنے کرداروں کے ساتھ ہمدردی قائم رکھے جو خود آپس میں ایک دوسرے کے ساتھ کسی قسم کی کوئی ہمدردی نہیں رکھتے۔ اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ شاعری کو اس حد تک زیادہ سے زیادہ ان کرداروں میں تقسیم کردے جس حد تک یہ خیالی کردار اس کی اجازت دیتے ہیں۔ شاعری کو اس طور پر تقسیم کرنے کے ساتھ ساتھ اس بات کی بھی ضرورت ہے کہ ہر کردار کے مزاج کے مطابق شاعری کے اسلوب میں بھی انحراف کیا جائے۔ ڈرامے کے بہت سے کردار اپنے شعری مکالموں کے تعین کے سلسلے میں خود مصنف پر اثر انداز ہوتے ہیں اور اسے مجبور کردیتے ہیں کہ بجائے اس کے کہ مصنف اپنی شاعری ان کرداروں کے سر تھوپے خود ان کرداروں سے شاعری اخذ کرے۔ ڈرامائی خود کلامیہ میں ہم پر اس قسم کی کوئی پابندی نہیں ہوتی۔ اس میں مصنف آزاد ہوتا ہے کہ وہ جس طرح چاہے خود کو کردار کے ساتھ یا کردار کو اپنے ساتھ وابستہ کرلے۔ کیونکہ یہاں سرے سے کوئی ایسی پابندی نہیں ہوئی جو اسے ایسا کرنے سے باز رکھے۔ جو کچھ عام طور پر

ڈرامائی خود کلامیہ میں ہم سُنتے ہیں وہ خود شاعر ہی کی آواز ہوتی ہے جس نے یا تو کسی تاریخی کردار کا روپ دھار لیا ہے یا کسی افسانوی کردار کا لبادہ اوڑھ لیا ہے۔ اس کے کردار اس سے قبل کہ کچھ بولیں ایک فرد یا ایک ٹائپ کی حیثیت سے ہمارے جانے پہچانے ہوتے ہیں۔ ڈرامہ اور ڈرامائی خود کلامیہ کا یہ فرق براؤننگ کے ہاں (Calibon Upon Setebos) میں نمایاں طور پر واضح ہو جاتا ہے 'دی ٹیمپسٹ' میں ہمیں (Calibon) بولتا ہوا سنائی دیتا ہے لیکن (Calibon Upon Setebos) میں ہمیں براؤننگ کی آواز سنائی دیتی ہے اور براؤننگ 'کیلی بون' کے ذریعہ بلند آوازی کے ساتھ باتیں کرتا سنائی دیتا ہے۔ براؤننگ کے عظیم شاگرد ایزرا پاؤنڈ نے 'پرسونا' (Persona) کی اصطلاح استعمال کی ہے جس سے اس کی مراد وہ تاریخی کردار تھے جن کے ذریعہ وہ بات کرتا ہے۔ یہ اصطلاح ان معنی میں نہایت موزوں ہے۔

یہاں میں ایک کلیہ بنانے کا خطرہ مول لیتا ہوں جو ممکن ہے آپ کے لئے قابلِ قبول نہ ہو۔ کلیہ یہ ہے کہ خود کلامیہ میں کوئی کردار تخلیق نہیں کیا جا سکتا کیونکہ کردار اسی وقت جیتے جاگتے معلوم ہوتے ہیں اور اسی وقت تخلیق کئے جا سکتے ہیں جب ان کا تعلق ڈرامے کے عمل سے ہو اور جب وہ آپس میں بات چیت کر رہے ہوں۔ یہ بات بے محل نہیں ہے کہ جب ڈرامائی خود کلامیہ کسی جانے پہچانے کردار کی زبان سے ادا

نہیں کیا جاتا جس سے قاری پہلے سے متعارف ہو، خواہ یہ کردار تاریخ سے لیا گیا ہو یا افسانہ سے، تو ہم یہ سوال پوچھ بیٹھتے ہیں کہ اس کردار کا اصل کون تھا؟ بی شپ بلوگرام کے بارے میں لوگوں نے اکثر دریافت کیا ہے کہ یہ کس حد تک کارڈینل مییننگ یا اور کسی دوسرے پادری کی تصویر ہے؟ وہ شاعر جو خود اپنی آواز میں بولتا ہے (جیسا کہ براؤننگ بولتا ہوا سُنائی دیتا ہے) کسی دوسرے کردار کو زندگی نہیں بخش سکتا۔ وہ صرف اس کردار کی نقل اُتار سکتا ہے جس سے ہم پہلے سے واقف ہیں۔ ہمیں اس بات سے بھی واقف ہونا چاہیئے کہ نقل اُتارنے والا اور وہ شخص جس کی نقل اُتاری گئی ہے مختلف لوگ ہوتے ہیں۔ اگر ہمیں واقعتاً دھوکا دیا گیا ہے تو یہ نقل ہمیں اصل معلوم ہونے لگتی ہے۔ جب ہم شیکسپیر کے ڈرامے سنتے ہیں تو وہاں ہمیں شیکسپیر کی آواز سُنائی نہیں دیتی بلکہ اس کے کرداروں کی آواز سُنائی دیتی ہے۔ لیکن جب ہم براؤننگ کے کسی خود کلامیہ کو پڑھتے ہیں تو ہمیں یہ گمان نہیں گزرتا کہ ہم براؤننگ کے سوا کسی اور کی آواز سُن رہے ہیں۔

ڈرامائی خود کلامیہ میں یہ دوسری آواز (اس شاعر کی آواز جو دوسروں سے مخاطب ہے) ہی غالب رہتی ہے اور بذاتِ خود یہ بات کہ اس نے ایک اور روپ دھار لیا ہے اور منہ پر نقاب ڈال کر بول رہا ہے اس بات کی علامت ہے کہ اس کے ذہن میں سامعین کا تصور موجود ہے۔ آخر کسی کو

کیا پڑی ہے کہ وہ خود سے باتیں کرنے کے لیے مُنہ پر نقاب ڈالے یا کسی اور روپ میں جلوہ گر ہو؟ یہ دوسری آواز وہ آواز ہے جو اکثر و بیشتر اور زیادہ صاف طور پر اس شاعری میں سُنائی دیتی ہے جس کا تعلق تھیٹر سے نہیں ہے۔ یہ آواز اس شاعری میں موجود ہوتی ہے جس کے سامنے شعوری طور پر کوئی مقصد ہوتا ہے جس میں کوئی قصہ کہانی پیش کی جاتی ہے جس میں تبلیغ کا کوئی پہلو ہوتا ہے یا جس میں کسی اخلاقی مسئلہ کی طرف اشارہ ہوتا ہے یا جس میں طنز ہوتا ہے جو بذاتِ خود تبلیغ کی ایک شکل ہے۔ آخر آپ خود ہی سوچئے کہ سامعین کے بغیر کہانی سُنانے کی کیا تُک ہے یا سامعین کے بغیر وعظ کہنے کا کیا موقع ہے۔ اس شاعر کی آواز میں جو دوسرے لوگوں سے مخاطب ہوتا ہے ایک شاعری کی آواز غالب رہتی ہے۔ حالانکہ صرف یہی ایک آواز نہیں ہوتی بلکہ اس میں اور دوسری آوازیں بھی شامل ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر ہومر کے ہاں وقتاً فوقتاً ڈرامائی آواز بھی سُنائی دے جاتی ہے۔ اس کے ہاں ایسے موقعے بھی آتے ہیں جب ہومر اپنے ہیرو کے بارے میں باتیں کرتا ہوا سُنائی نہیں دیتا بلکہ خود ہیرو کی آواز براہِ راست ہمیں سُنائی دینے لگتی ہے۔ 'طربیۂ خداوندی' کو صحیح معنی میں ایک کا نام نہیں دیا جا سکتا لیکن اس میں بھی مرد اور عورتوں کی آوازیں ہمیں صاف سُنائی دیتی ہیں۔ اس بات کو فرض کر لینے کی ہمارے پاس کوئی وجہ نہیں ہے کہ 'شیطان' کے ساتھ ملٹن کی ہمدردی اس درجہ مخصوص تھی کہ اس

نے اسے شیطان کی جماعت ہی سے الگ کردیا۔ بنیادی طور پر ایک اس داستان کو کہتے ہیں جو سامعین کے لئے کہی جاتی ہے جب کہ ڈرامہ بنیادی طور پر ایک عمل کا نام ہے جس کی سامعین کے سامنے نمائش کی جاتی ہے۔

آئیے اب پہلی آواز کی شاعری پر غور کریں جس کے سامنے بنیادی طور پر کسی سے ابلاغ کرنے کا کوئی مسئلہ نہیں ہوتا۔

میں یہاں یہ بات واضح کرتا چلوں کہ یہ شاعری بنیادی طور پر وہ شاعری نہیں ہے جسے عام طور پر 'لیرک شاعری' کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ 'لیرک' کی اصطلاح بذاتِ خود غیر تسلی بخش اصطلاح ہے۔ ہمارے ذہن میں اس اصطلاح کے ساتھ ایک تصور تو یہ آتا ہے کہ شاعری گانے کے لئے ہوتی ہے اور اسی کے ساتھ ہمارے ذہن میں کیمپین، شیکسپیئر اور برنس کے گیتوں کا تصور آجاتا ہے اور ہمارا ذہن ڈبلو۔ ایس۔ گلبرٹ کے (Arias) اور جدید ترین 'تحریر موسیقی' کے الفاظ تک جا پہنچتا ہے۔ لیکن ہم اس اصطلاح کو اس شاعری کے لئے بھی استعمال کرتے ہیں جو موسیقی کے خیال سے نہیں لکھی گئی تھی یا جسے ہم اس کی موسیقی سے الگ رکھ کر دیکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر جسے ہم مابعد الطبیعاتی شعراء وان، مارویل، ڈوسنے اور ہربرٹ کی لیرک نظموں کا ذکر کرتے ہیں۔ خود آکسفورڈ ڈکشنری میں 'لیرک' کے معنی دیکھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ ایک ایسا لفظ ہے جس کی تسلی بخش تعریف نہیں کی جا سکتی۔

"لیرک : آج کل اس مختصر نظم کے لئے استعمال ہوتا ہے جو کئی بند وں پر مشتمل ہو اور جس میں براہ راست شاعر کے اپنے خیالات اور جذبات کا اظہار کیا گیا ہو"

لیرک کہلانے کے لیے کسی نظم کو کتنا مختصر ہونا چاہیئے ؟ اختصار پر زور، نظم کو بندوں میں تقسیم کرنے کی تجویز کچھ موسیقی کے ساتھ آواز کے تعلق کی حاصل تفریق سی معلوم ہوتی ہے ۔ لیکن اختصار کا ایسا کوئی بنیادی رشتہ شاعر کے اپنے خیالات و احساسات کے درمیان نہیں ہے ۔ "آؤ' اس بیلی ریت پر آؤ' یا 'سنو سنو لارک کے چہچہے' لیرک ہیں لیکن پھر آخر یہ بات کہنے سے کیا حاصل کہ یہ نظمیں براہ راست شاعر کے اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کرتی ہیں ۔ لندن' 'دی وینیٹی اوف ہیومن ویشیز' وغیرہ وغیرہ ساری نظمیں ایسی ہیں جو شاعر کے اپنے خیالات و جذبات کا اظہار تو ضرور کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں لیکن کیا ہم نے ایسی نظموں کو کبھی 'لیرکل' کا نام دیا ہے ۔ یہ نظمیں یقیناً مختصر بھی نہیں ہیں ۔ ان نظموں کے علاوہ جن کا ذکر میں نے کیا ہے 'لیرک' کے معیار پر کوئی بھی پوری نہیں اُترتی بالکل ایسے ہی جیسے 'مسٹر ڈیڈی لونگ لگ' اور 'مسٹر طوبی فلائی' کبھی درباری نہیں بن سکے ۔

کوئی اور دوسرا دربار میں جا ہی نہیں سکتا
کیونکہ اس کی ٹانگیں بہت چھوٹی ہو گئی ہیں !

کوئی اور دوسرا گیت گا ہی نہیں سکتا
کیونکہ اُس کی ٹانگیں بہت لمبی ہو گئی ہیں!

لیکن جہاں تک پہلی آواز کا تعلق ہے (یعنی شاعر کی آواز جس میں وہ خود سے بات کرتا ہے یا کسی اور سے نہیں) تو اس میں لیرک اس نظم کے معنی میں تو ٹھیک ہے جس میں شاعر اپنے خیالات و جذبات کا براہِ راست اظہار کرتا ہے لیکن نظم کے مختصر ہونے اور موسیقی کے خیال سے لکھے جانے کے معنی میں قطعی غیر متعلق سی بات ہے۔ جرمن شاعر 'گوٹ فرائیڈ بین' نے اپنے دلچسپ لیکچر "لیرک کے مسائل" میں لیرک کو پہلی آواز کی شاعری کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ وہ اس ذیل میں رلکے کے نوحوں، والیری کی نظم (La Jeune Parque) کو بھی لے آتا ہے۔ جہاں اس نے لیرک شاعری کا ذکر کیا ہے میرے خیال میں وہاں 'فکری شاعری' کی اصطلاح زیادہ بہتر ہے۔

'بین' اس لیکچر میں یہ سوال اُٹھاتا ہے کہ آخر ایسی نظموں کا لکھنے والا، جس کا خطاب کسی اور سے نہ ہو، کس چیز سے آغاز کرتا ہے اور اس کا جواب وہ خود یہ دیتا ہے کہ ایک تو اس کے اندر تخلیقی جرثومہ ہوتا ہے اور اس کے علاوہ اس کے پاس زبان ہوتی ہے۔ اس کے قبضۂ قدرت میں لفظوں کا خزانہ ہوتا ہے۔ پھر رفتہ رفتہ اس کے اندر کوئی ایسی چیز نشوونما

پا نے لگتی ہے جس کے اظہار کے لئے اسے لفظوں کی ضرورت پڑتی ہے لیکن اس وقت وہ خود بھی نہیں جانتا کہ اسے کون سے الفاظ کی ضرورت ہے جب تک کہ وہ ان لفظوں کو تلاش نہ کرلے جن کی دراصل اسے ضرورت ہے۔ وہ خود اس تخلیقی جرثومہ کو اس وقت تک شناخت نہیں کرسکتا جب تک کہ وہ اسے صحیح لفظوں کے ساتھ صحیح طور پر ترتیب نہ دے لے۔ جب اس سلسلے میں اسے الفاظ مل جاتے ہیں تو وہ 'چیز' جس کے بجائے الفاظ کی تلاش جاری تھی خود غائب ہوجاتی ہے اور ایک نظم کی شکل میں سامنے آجاتی ہے جس چیز سے آپ اپنی نظم کا آغاز کرتے ہیں اسے آپ عام معنی میں نہ تو قطعی طور پر 'جذبے' کا نام دے سکتے ہیں اور نہ اسے 'خیال' کے نام سے موسوم کرسکتے ہیں۔ بیڈوس کے ان دو مصرعوں کو اگر مختلف معنی میں استعمال کیا جائے تو شاید یوں کہا جاسکتا ہے کہ اس کی مثال ایسی ہے جیسے ایک

بے جسم بچہ، زندگی سے بھرپور تاریکی میں
بہت تیز آواز میں چلاّ تا رہتا ہے۔ 'میں کیا ہوں گا'

مجھے گوڈفرائیڈ بین سے پورا اتفاق ہے لیکن میں اس کے علاوہ کچھ اور بھی کہنا چاہتا ہوں۔ کسی ایسی نظم میں، جو نہ تو ناصحانہ ہو اور نہ بیانیہ اور نہ اس میں کوئی سماجی مقصد موجود ہو، شاعر کے سامنے صرف اس مبہم

تحریک کے اظہار کا مسئلہ ہوتا ہے جس کے لئے وہ الفاظ کا سارا خزانہ، ان کی تاریخ، ان کی تعبیر اور ان کی موسیقی کو اپنے تصرف میں لے آتا ہے اسے خود یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اسے کیا کہنا ہے تاوقتیکہ وہ اسے کہہ نہ ڈالے۔ اس کوشش میں اسے اس بات کی بالکل پروا نہیں ہوتی کہ دوسرے اس کی بات کو سمجھیں گے بھی یا نہیں۔ اس منزل پر وہ دوسرے لوگوں کی طرف سے بے نیاز ہو جاتا ہے اور اس کی کوشش بس یہی ہوتی ہے کہ وہ کسی طرح صحیح الفاظ تلاش کرے یا کم سے کم غلط الفاظ استعمال کرے۔ اسے اس بات کی ذرا پروا نہیں ہوتی کہ آیا کوئی اور شخص انہیں سنے گا یا نہیں یا کوئی شخص انہیں سمجھ بھی پائے گا یا نہیں۔ اس کے سر پر ایک بوجھ ہوتا ہے اور جس سے مخلصی حاصل کرنے کے لئے وہ اسے 'اُتار دینے' کی دھن میں لگا رہتا ہے۔ یا دوسرے لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ اس کے سر پر ایک بھوت سوار ہوتا ہے — ایک ایسا بھوت جس کے سامنے وہ خود کو بے بس پاتا ہے کیونکہ یہ بھوت جب پہلے پہل نمودار ہوتا ہے تو اس وقت نہ اس کا کوئی نام ہوتا ہے نہ شکل اور نہ کچھ اور۔ وہ الفاظ اور وہ نظم جو وہ لکھتا ہے اس بھوت کو رام کرنے کے لئے ایک وظیفہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس بات کو ایک اور طریقہ سے یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ جو کچھ تکلیف وہ اُٹھا رہا ہے اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ وہ کسی دوسرے

سے ابلاغ کا خواہشمند ہے بلکہ وہ تو دراصل اس شدید کرب سے نجات حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اور جب الفاظ صحیح طور پر ترتیب پا جاتے ہیں یا جب وہ اس ترتیب کو بہتر سے بہتر سمجھ کر قبول کر لیتا ہے تو اس وقت اسے ایک عجیب سلبِ قوت، تھکن، آسودگی، آزادی اور ایک ایسی کیفیت کا احساس ہوتا ہے جو فنا کے احساس سے بہت قریب ہے اور جو بذاتِ خود ناقابلِ بیان ہے۔ اس وقت اور صرف اس وقت وہ نظم سے یوں مخاطب ہو سکتا ہے ـــــ "جاؤ، اور اپنے لئے کتاب میں جگہ پیدا کرو، اور ہاں مجھ سے اس بات کی امید مت رکھنا کہ میں اب تم میں مزید دلچسپی لوں گا۔"

میرا خیال ہے کہ نظم کے ماخذ کے تعلق کو اس سے بہتر طور پر واضح نہیں کیا جا سکتا۔ آپ پال والیری کے مضامین کا مطالعہ کر سکتے ہیں جس نے شعرگوئی کے دوران میں اپنی دماغی کیفیت وحالت کا اتنی محنت واستقلال سے ساتھ مطالعہ کیا ہے کہ کسی دوسرے شاعر نے آج تک نہیں کیا۔ لیکن اگر آپ جو کچھ شاعر نے خود اپنے متعلق بتایا ہے یا پھر اس کے حالاتِ زندگی کی تحقیق اور نفسیاتی ذرائع کی مدد سے کسی نظم کی تشریح کرنے کی کوشش کریں تو میرا خیال ہے کہ آپ نظم سے دور سے دور تر ہوتے چلے جائیں گے۔ نظم کے ماخذ تک پہنچ کر تشریح کرنے کی کوشش میں تو جو نظم سے دور ہٹ کر کسی اور طرف چلی جائے گی جو اس شکل میں نقاد یا قارئین کی سمجھ میں آجائے تو آجائے لیکن

ویسے اس کا تعلق نہ نظم سے رہتا ہے اور نہ اس سے نظم پر کسی قسم کی روشنی پڑتی ہے۔ میں آپ کے دماغ میں یہ بات نہیں بٹھا رہا ہوں کہ شعر گوئی کوئی پُر اسرار چیز ہے۔ جو کچھ میں کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ شاعر کی پہلی کوشش تو یہ ہونی چاہیئے کہ وہ نظم خود اس پر واضح ہو اور ساتھ ساتھ اسے اس امر پر پورا یقین ہو کہ یہ نظم اس کے ذہنی عمل کا صحیح نتیجہ ہے۔ ابہام کی بدترین شکل یہ ہے کہ شاعر اپنا مطلب خود پر بھی واضح نہ کر سکے۔ اس کی سب سے گھٹیا شکل وہ ہے جہاں شاعر خود کو فریب دے کر یہ سمجھنے لگے کہ اس کے پاس کہنے کے لئے بہت کچھ ہے دراں حالے کہ اس کے پاس کہنے کے لئے کچھ بھی نہ ہو۔

اب تک میں نے اپنی بات واضح کرنے کی خاطر شاعری کی تین آوازوں کا ذکر کچھ اس طور پر کیا ہے کہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان تینوں آوازوں کا آپس میں کوئی باہمی تعلق نہیں ہے اور گویا شاعر کسی خاص نظم میں یا تو خود سے مخاطب ہوتا ہے اور یا پھر دوسروں سے اور گویا یہ دونوں آوازیں اچھی ڈرامائی شاعری میں سنائی نہیں دیتیں۔ یہی وہ نتیجہ ہے جس پر بین اپنے لیکچر میں پہنچتا نظر آتا ہے۔ وہ کچھ اس انداز سے گفتگو کرتا ہے کہ گویا پہلی آواز کی شاعری، جسے وہ مجموعی طور پر ہمارے اپنے زمانے کی پیداوار سمجھتا ہے، اس شاعری سے مختلف چیز ہے جس میں شاعر سامعین سے خطاب کرتا ہے۔ لیکن جہاں

تک میرا تعلق ہے میں ان تینوں آوازوں کو اکثر و بیشتر یکجا پاتا ہوں۔ میرا مطلب ہے کہ شاعری کی پہلی آواز اور دوسری آواز غیر ڈرامائی شاعری میں اور تینوں آوازیں ڈرامائی شاعری میں بھی سنائی دیتی ہیں۔ جیسا کہ میں نے کہا ہے کہ بنیادی طور پر خواہ شاعر نے سامعین کے تصور کے بغیر ہی نظم کیوں نہ لکھی ہو، وہ یہ بھی جاننا چاہتا ہے کہ وہ نظم جس نے اسے آسودہ کیا ہے اس کا اثر دوسروں پر کیا پڑتا ہے اور دوسروں کی نظر میں اس کی کیا حیثیت ہے۔ اس سلسلہ میں سب سے پہلے تو وہ دوست احباب ہوتے ہیں جن کے سامنے وہ نظم کو قطعی شکل دینے سے پہلے پیش کرتا ہے۔ وہ اس کی توجہ کسی لفظ یا ترکیب و بندش کی طرف مبذول کرانے میں مدد کر سکتے ہیں جن کی طرف اس کا ذہن نہیں گیا تھا۔ حالانکہ میرا خیال ہے کہ ان کی سب سے بڑی خدمت یہی ہے کہ وہ اسے صرف اتنا بتا دیں کہ "صاحب، یہ بند نہیں چلے گا" اور اس طرح اس شبہ کو پختہ کر دیں جسے مصنف خود دبا رہا ہے۔ لیکن یہاں میرے ذہن میں صرف وہ چند انصاف پسند دوست احباب ہی نہیں ہیں جن کی رائے کو مصنف بہت اہمیت دیتا ہے بلکہ وہ کثیر و نامعلوم سامعین بھی ہیں جن کے لئے مصنف کے نام کے معنی اس کی ان نظموں کے ہیں جن کا انہوں نے مطالعہ کیا ہے۔ جب ان نامعلوم سامعین کے ہاتھوں میں یہ نظم پہنچے گی اور جو سلوک وہ اس کے ساتھ روا رکھیں گے یہ اس عمل کا معراج ہوگا جو تعبیر سامعین کے تصور کے تنہائی میں شروع ہوا تھا۔ یہاں پہنچ کر نظم شاعر سے

ہمیشہ ہمیشہ کے لئے رخصت ہو جاتی ہے اور شاعر اس منزل پہ پہنچ کر چین کی نیند سو جاتا ہے۔

یہاں تک تو اس نظم کا ذکر تھا جسے بنیادی طور پر میں نے پہلی آواز کی نظم کا نام دیا ہے۔ میرے خیال میں، ہر نظم میں، خواہ وہ ذاتی تاثرات کی نظم ہو یا ایک اور ڈرامہ ہو، ایک سے زیادہ آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ اگر شاعر نے کبھی خود سے خطاب نہیں کیا ہے تو ایسے میں شان دار خطابت پیدا ہو جائے تو ہو جائے شاعری بیمانہ ہو سکے گی۔ عظیم شاعری سے لطف اندوز ہونے میں ایک حصہ تو اس 'لطف' کا ہے جو ہم ان لفظوں کو چپ چپاتے سننے سے حاصل کرتے ہیں جو ہم سے خطاب کر کے نہیں لکھے گئے ہیں لیکن اگر نظم صرف شاعر کی ذات کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ جائے تو یہ نظم ایک اجنبی اور ذاتی زبان کی حامل ہوگی۔ اور ایک ایسی نظم جو شاعر نے خود اپنے لئے لکھی ہو سرے سے نظم ہی نہیں ہوتی۔ میں سمجھتا ہوں کہ منظوم ڈرامے میں تینوں آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ سب سے پہلے ہر کردار کی آواز ـــــ ایک ایسی منفرد آواز جو ہر کردار میں مختلف ہوتی ہے اور جسے سن کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ آواز صرف اسی کردار کی آواز ہو سکتی ہے۔ وقتاً فوقتاً (اور شاید جب ہم اس طرف توجہ بھی نہیں کرتے) کردار اور مصنف کی ملی جلی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ کردار جو مکالمے ادا کرتے ہیں وہ اس سے مناسبت تو رکھتے ہی ہیں لیکن وہ بات کچھ ایسی بھی ہوتی ہے جسے مصنف خود اپنے بارے میں بھی کہہ سکتا ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ لفظوں کے معانی

ان دونوں کے لئے مختلف ہوں۔ یہ بات 'انتقالِ صوت' سے مختلف ہوتی ہے جہاں کردار صرف مصنّف کے اپنے جذبات و خیالات کا آلۂ کار بن کر رہ جاتا ہے "کل اور کل اور کل" — کیا غیر فانی حیرت و استعجاب کا یہ فرسودہ مصرع اس بات کا شاہد نہیں ہے کہ شیکسپیئر اور میکبتھ ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو کر یہ الفاظ ادا کر رہے ہیں۔ حالانکہ دونوں کے لئے اس کے معنی مختلف ہیں۔ ہمارے ایک بلند پایہ ڈرامہ نگار کے ڈراموں میں ایسے مصرعے بھی ہیں جن میں ہمیں غیر شخصی آواز سُنائی دیتی ہے جسے ہم نہ تو کردار کی آواز کہہ سکتے ہیں اور نہ مصنّف کی۔

پختگی ہی سب کچھ ہے

یا

جو کچھ بھی میں ہوں
وہی مجھے زندہ رکھے گی

اور اب تھوڑی دیر کے لیے میں 'گوٹ فرائیڈ بین' اور اس کے نامعلوم تاریک نفسیاتی مواد کی طرف رجوع کرتا چلوں جسے ہم ایسے بھوت یا فرشتے کا نام دے سکتے ہیں جس سے شاعر سخت مقابلہ کرتا ہے۔ میری رائے یہ ہے کہ شاعری کی تین قسموں کے درمیان، جن کا تعلق میری تین آوازوں سے ہے دراصل ذہنی عمل کا فرق ہے۔ اس نظم میں جس میں پہلی آواز (یعنی اس شاعر کی آواز جو خود سے مخاطب ہوتا ہے) غالب رہتی ہے نفسیاتی مواد اپنی ہیئت خود اختیار کرلیتا

ہے جس کی آخری و قطعی شکل کم و بیش اس نظم کی ہیئت کے ساتھ مخصوص ہو گی اور یہ ہیئت کسی اور نظم کے ساتھ مطابقت نہیں رکھے گی ۔ یہ کہنا بھی یقیناً غلط ہے کہ مواد اپنی ہیئت خود پیدا کر لیتا ہے ۔ ایسے میں جو کچھ ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ ہیئت و مواد ایک ساتھ نشو و نما پاتے ہیں کیونکہ ہیئت قدم قدم پر مواد پر اثر انداز ہوتی رہتی ہے اور غالباً اسی طرح مواد بھی خود کو ترتیب دینے کی ہر نا کام کوشش پر قدم قدم پر ٹوک کر کہتا رہتا ہے ــــ 'یہ غلط ہے ۔ یوں نہیں ۔ یوں نہیں' اور اس طرح رفتہ رفتہ آخر کار مواد و ہیئت ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں ۔ لیکن دوسری اور تیسری آواز کی شاعری میں ایک حد تک ہیئت پہلے سے مقرر ہوتی ہے حالانکہ نظم کے مکمل ہونے تک اس کی شکل و صورت بہت کچھ بدل جاتی ہے ۔ اگر میں کوئی کہانی سنانا چاہوں تو میرے لئے ضروری ہے کہ میرے ذہن میں کہانی کے پلاٹ کا کچھ نہ کچھ تصور ضرور موجود ہو ۔ اگر میں طنزیہ' اخلاقی یا ہجویہ شعر لکھنا چاہوں تو میرے ذہن میں اس کا کچھ نہ کچھ خاکہ ضرور موجود ہونا چاہیئے جس سے نہ صرف میں بلکہ دوسرے بھی واقف ہوں ۔ اگر میں ایک ڈرامہ لکھنا چاہتا ہوں تو ضروری ہے کہ میں پہلے ہی سے کچھ باتیں طے کروں ــــ مثلاً میں پہلے ہی سے اس مخصوص جذباتی موقع و محل کے بارے میں غور کر لوں جس میں کردار اور پلاٹ کو رکھا جا سکے ۔ میں اگر چاہوں تو پہلے سے ڈرامہ کا خاکہ سیدھی سادی نثر میں بھی تیار کر سکتا ہوں یہ بات دوسری ہے کہ یہ خاکہ' کرداروں کے ارتقاء کے مطابق' ڈرامہ کے

مکمل ہونے سے پہلے بدل جائے۔ فی الحقیقت یہ بھی ممکن ہے کہ شروع ہی سے کسی ایسے سخت و نامعلوم نفسیاتی مواد' کا دباؤ موجود ہو جو شاعر کو وہ مخصوص کہانی سنانے اور اس مخصوص موقع محل کی نشو و نما کرنے پر مجبور کرے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ ڈھانچہ جو شاعر نے اس کام کے لئے منتخب کیا ہے اور جس کے حدود میں رہ کر وہ اپنا کام کرنا چاہتا ہے خود نفسیاتی مواد' پیدا کرنے کا موجب بن جائے اور پھر شعر کسی بنیادی تحریک کے زیر اثر تخلیق ہونے کے بجائے لاشعور کی ثانوی تحریک کے زیر اثر وجود میں آنے لگے۔ جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ آخر میں تینوں آوازیں ہم آہنگ ہو کر سنائی دی جانی چاہئیں اور اس لئے مجھے شبہ ہے کہ کسی حقیقی نظم میں صرف ایک ہی آواز سنائی دیتی ہے اور باقی دوسری آوازیں سنائی نہیں دیتیں۔

ممکن ہے آپ کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہو رہا ہو کہ ان قیاس آرائیوں سے میرا کیا مقصد ہے؟ کیا میں بے کار جدت طرازی کا ایک مصنوعی تار و پود بننے کے لیے یہ مشقت مول لے رہا ہوں؟ لیکن آپ نے اتنا ضرور محسوس کیا ہوگا کہ میں جو کچھ کہہ رہا ہوں وہ خود سے مخاطب ہو کر نہیں کہہ رہا ہوں بلکہ شاعری کے قائین سے ہم کلام ہوں۔ میں تو یہ سوچ رہا ہوں کہ شاعری کے پڑھنے والے اپنے مطالعے کو کس کسوٹی پر پرکھ کر دیکھ سکتے ہیں؟ کیا آپ اس شاعری کی آوازوں میں امتیاز کر سکتے ہیں جسے آپ پڑھتے ہیں یا جسے آپ تھیٹر یا محفلوں میں سنتے ہیں؟

اگر آپ کو یہ شکایت ہے کہ فلاں شاعر مبہم ہے اور بظاہر آپ کو یا قاری کو نظر انداز کر رہا ہے یا پھر وہ اپنے دوستوں کے ایک محدود حلقے سے مخاطب ہے جس میں آپ شامل نہیں ہیں تو ایسے میں یہ یاد رکھئے کہ جو کچھ اس نے کہا ہے وہ کوئی ایسی چیز ہے جسے کسی اور طرح نہیں کہا جا سکتا تھا اور اس لئے اس نے ایسی زبان استعمال کی ہے جس کے سیکھنے کی زحمت گوارا کرنا قابلِ قدر بات ہے۔ اگر آپ کو یہ شکایت ہے کہ فلاں شاعر کا انداز ہر درجہ خطیبانہ ہے اور وہ آپ سے اس طرح مخاطب ہے جیسے کسی پبلک جلسہ سے خطاب کر رہا ہو تو آپ اُس کو اُن لمحوں میں بھی سننے کی کوشش کیجیے جب وہ آپ سے مخاطب نہیں ہے بلکہ آپ کو چپ چاپ سننے کا موقع دے رہا ہے۔ ہو سکتا ہے وہ کوئی ڈرائڈن ہو، کوئی پوپ یا کوئی بائرن ہو۔ اگر آپ کسی منظوم ڈرامہ کو سُننا چاہتے ہیں تو سب سے پہلے تفریح طبع کے نقطۂ نظر سے اسے دیکھیے اور یہ یا درکھیے کہ ہر کردار اپنے دل کی بات کہہ رہا ہے خواہ مصنف اس میں کیسی ہی حقیقت پیش کرنے میں کامیاب کیوں نہ ہو رہا ہو۔ اگر وہ ڈرامہ کوئی عظیم ڈرامہ ہے تو آپ ذرا سا غور کرنے پر محسوس کریں گے کہ ہمیں آپ کو تینوں آوازیں سنائی دے رہی ہیں۔ کیونکہ عظیم منظوم ڈرامہ نگار (جیسا کہ شیکسپیر ہے) کی تخلیق میں ایک دنیا پوشیدہ ہوتی ہے۔ ہر کردار اپنے دل کی بات کہتا ہے اور کوئی شاعر بھی اس کے منہ سے وہ بات اس طرح اور اس طور پر نہیں کہلوا سکتا تھا جو شیکسپیر یا کسی عظیم ڈرامہ نگار نے اپنے

کرداروں کے منھ سے کہلوائی ہے ۔ اگر آپ شیکسپیئر کو تلاش کرنا چاہیں تو وہ آپ کو ان کرداروں میں نظر آئے گا جو اس نے تخلیق کئے ہیں ۔ کیونکہ ایک چیز، جو ان سب کرداروں میں مشترک ہے یہ ہے کہ سوائے شیکسپیئر کے کوئی دوسرا آدمی ان میں سے ایک کردار بھی تخلیق نہیں کر سکتا ۔ ایک عظیم ڈرامہ نگار کی دنیا ایک ایسی دنیا ہے جس میں تخلیق کرنے والا ہر جگہ موجود بھی رہتا ہے اور پوشیدہ بھی ۔

شاعری کی موسیقی

شاعر جب شاعری کے بارے میں خود لکھتا ہے یا اس پر گفتگو کرتا ہے تو ایسے میں وہ مخصوص خصوصیات اور ساتھ ساتھ مخصوص کمزوریوں کا حامل ہوتا ہے۔ اگر شاعر کو اپنی کمزوریوں کے بیان کی اجازت دی جائے تو ایسے میں ہم اس کی خصوصیات کو بھی بہتر طور پر سمجھنے اور سراہنے کے اہل ہو سکتے ہیں ۔ یہ ایک ایسی تنبیہ ہے جس کی طرف میں شاعروں اور ساتھ ساتھ ان قارئین کی توجہ مبذول کراتا چاہتا ہوں جو شاعری کے بارے میں کچھ کہنا چاہتے ہیں ۔میں اپنی نثری تحریروں کو دوبارہ نہیں پڑھ سکتا ۔ اور اگر مجھے پڑھنی ہی پڑ جائیں تو سخت پریشانی کا سامنا ہوتا ہے ۔میں اس کام سے جان بچاتا ہوں اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ بہت سی ایسی باتیں جن کا میں نے دعویٰ کیا تھا اور جن کا میں پابند بھی تھا اکثر نظرانداز ہو جاتی ہیں ۔ ایسے میں یہ بھی ممکن ہے کہ جو کچھ میں نے ایک دفعہ کہا ہے اس کی تکرار کر دوں اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میں اپنی کسی بات کی خود ہی تردید کر بیٹھوں ۔ لیکن اتنا مجھے یقین ہے کہ شاعروں کی تنقیدی تحریروں کی دلچسپی کا راز؛ جس کی بہت سی ممتاز مثالیں ماضی میں ملتی ہیں ، اس حقیقت میں مضمر ہے کہ اپنی تحریروں میں شاعر

بظاہر نہ سہی لیکن دل میں ضرور اسی قسم کی شاعری کی مدافعت کرتا ہے جس قسم کی شاعری وہ خود تخلیق کر رہا ہے یا جسے وہ مستقبل میں لکھنے کا ارادہ رکھتا ہے۔ یہ بات خاص طور پر نوجوان شعراء کے ہاں اور واضح ہو جاتی ہے۔ ایسا شاعر جب اپنی شاعری کی مدافعت کرتا ہے تو وہ ماضی کی شاعری کو اپنی شاعری کے تعلق سے دیکھنے لگتا ہے۔ ایسے موقع پر وہ ان شعراء کا تذکرہ جن سے اس نے استفادہ کیا ہے اور ان شعراء کا ذکر جو اس کے مذاق سے مناسبت نہیں رکھتے مبالغہ آمیز انداز میں کرتا ہے۔ ایسے میں وہ 'مصنف' سے زیادہ 'وکیل' کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کا علم جانبدار ہوتا ہے۔ وہ چند مصنفین کا مطالعہ تو بڑے ذوق و شوق اور توجہ کے ساتھ کرتا ہے اور دوسروں کو ایک سرے سے نظر انداز کر دیتا ہے۔ ایسا شاعر جب اپنی شاعری کی خلاقانہ قوتوں کو بیان کرتا ہے تو وہ صرف ایک ہی قسم کے تجربے کی تعمیم کرتا ہے اور جب کبھی وہ اس سلسلے میں جمالیات سے رجوع کرتا ہے تو وہ اس کا اور بھی کم اہل ہوتا ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ وہ یہاں بھی غالباً 'فلسفی' سے زیادہ اہل ثابت ہوتا ہے۔ ایسے موقع پر بہتر سے بہتر وہ یہ کر سکتا ہے کہ فلسفی کی اطلاع کے لئے صرف اپنے مشاہدۂ نفس کے اعداد و شمار کی رپورٹ پیش کر دے اور بس۔ مختصراً یہ کہ جو کچھ وہ شاعری کی بابت لکھتا ہے اس کا اندازہ اس کی شاعری کو سامنے رکھ کر کرنا چاہیئے جو اس نے خود تخلیق کی ہے۔ رہے اعداد و شمار، تو ان کی تصدیق کے لئے ہمیں 'اسکالرز' سے رجوع کرنا چاہیئے

اور جہاں تک غیر جانبدار فیصلوں کا تعلق ہے ان کے لئے ہمیں 'بے تعلق' اور غیر جانبدار نقادوں سے رجوع کرنا چاہیئے۔ نقاد کے لئے یہ لازمی ہے کہ وہ کچھ نہ کچھ اسکالر ضرور ہو اور اسی طرح اسکالر کے لئے ضروری ہے کہ وہ تھوڑا بہت نقاد ضرور ہو۔ ڈبلو۔ پی۔ کر کو' جس نے ماضی کے ادب اور تاریخی رشتوں کے مسائل سمجھنے کے لئے خود کو وقف کر دیا تھا' ہم اسکالرز کی فہرست میں رکھ سکتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود اس میں احساس اقدار' خوش مذاقی' تنقیدی معیار کی سمجھ بوجھ اور ان کو برتنے کی صلاحیت بہت اعلیٰ پایہ کی تھی اور یہ وہ چیزیں ہیں جن کے بغیر کسی اسکالر کی صلاحیتیں کبھی براہِ راست دوسروں کو متاثر نہیں کر سکتیں۔

اس کے علاوہ اسکالر اور شاعر کے نقطۂ نظر میں ایک اہم فرق اور بھی ہے یہاں اگر میں آپ کے سامنے خود اپنا ذکر کروں تو شاید بے جا نہ ہوگا۔ مجھے عروض کے رکن اور اوزان کے نام آج تک یاد نہیں ہو سکے ہیں اور نہ میں نے عروض کے مسلمہ اصولوں کا کبھی پورے طور پر احترام کیا ہے۔ اسکول کے زمانے میں ہومر اور ورجل کو اپنے انداز سے پڑھنے اور سنانے میں مجھے بڑا لطف آتا تھا۔ شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ مجھے یہ خیال تھا کہ کسی کو بھی یہ معلوم نہیں ہے کہ یونانی زبان کا صحیح تلفظ کیا ہے اور اسے کس طرح ادا کرنا چاہیئے۔ مجھے یہی گمان تھا کہ کسی کو اس امتزاج کا بھی صحیح اندازہ نہیں ہے جو یونانی آہنگ اور لاطینی زبان کے دیسی آہنگ کے ملنے سے پیدا ہوا ہے اور جسے ہم ورجل کی شاعری میں سنتے اور پسند کرتے ہیں۔

شاید میری یہ جبلت میری کاہلی کے تحفظ کی غمازی کرتی ہے۔ لیکن جب مجھے علم عروض کے قواعد کو انگریزی شاعری پر منطبق کرنے کا اتفاق ہوا تو میرے ذہن میں یہ سوال بار بار اُبھرتا تھا کہ جب عروض کے قواعد پر سب مصرعے پورے اُترتے ہیں تو آخر پھر ایک مصرع کیوں اچھا لگتا ہے اور دوسرا کیوں خراب لگتا ہے۔ علمِ عروض میرے اس سوال کا جواب نہ دے سکا۔ انگریزی شاعری کی کسی بھی صنف کو سیکھنے کا واحد طریقہ یہ ہے کہ یا تو اس صنف کو اپنے مزاج کے اندر جذب کیا جائے یا پھر اس کی نقل کی جائے اور کسی مخصوص شاعر کی تخلیقات میں آدمی اس درجہ کھو جائے کہ وہ خود اس سے مشابہ چیزیں لکھنے لگے۔ میرا مطلب اس سے یہ نہیں ہے کہ میں بحور کے تجزیاتی مطالعے اور تجریدی شکلوں کو (جو ایک دوسرے سے عدد درجہ مختلف دکھائی دیتی ہیں جب مختلف شعراء اپنے طور پر انہیں اپنے تصرف میں لاتے ہیں) تضیع اوقات سمجھتا ہوں۔ یہ بات تو دراصل بالکل ویسی ہی ہے جیسے علمِ اجسام (Anatomy) کے مطالعہ سے آپ یہ نہیں سیکھ سکتے کہ مرغی سے انڈے کیسے دلوائے جا سکتے ہیں۔ خود میرے پاس یونانی اور لاطینی شاعری کے ابتدائی مطالعے کا ان قواعد عروض کے سوا اور کوئی طریقہ نہیں جنہیں قواعد دانوں نے اس وقت وضع کیا جب بیشتر شاعری لکھی جا چکی تھی۔ لیکن اگر ہم ان زبانوں کی پھر سے تجدید کر سکیں اور انہیں اسی طرح بولنے لگیں جس طرح مصنفین اپنے زمانے میں انہیں بولتے تھے اور اسی طرح سننے بھی لگیں جس طرح مصنفین انہیں

سنتے تھے تو پھر ہم ان قاعدوں سے بے توجہی اور تغافل ضرور برت سکتے ہیں کسی مردہ زبان کو ہمیں مصنوعی طریقوں سے سیکھنا پڑتا ہے اور یہ طریقے ان طلبار کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں جن میں اکثر کسی زبان کو سیکھنے کی بہت معمولی صلاحیت ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ اپنی زبان کی شاعری کو سیکھنے کے لئے بحور کی قسمیں، مختلف اشعار میں اوزان دار ارکین کی کمی و بیشی، زحافات وغیرہ ابتدا میں مفید ثابت ہو سکتے ہیں لیکن اس کے باوجود یہ ضروری ہے کہ 'شاعری' کے مطالعے کے بجائے 'نظموں' کے مطالعے سے ہی ہم اپنے کانوں کو سدھا سکتے ہیں کسی قاعدہ قانون' یا کسی اسلوب کی اندھادھند نقل کرنے سے ہمیں لکھنا نہیں آجاتا۔ یہ ضرور ہے کہ نقل کرنے سے ہم سیکھتے ہیں لیکن اسلوب کے تجزیے کے بجائے دراصل ہم اس کے مزاج کو اپنے مزاج میں رسانے بسانے سے سیکھ سکتے ہیں۔ جب ہم شیلی کی شاعری کا اتباع کرتے ہیں تو اس میں یہ خواہش کارفرما نہیں ہوتی کہ ہم بھی ویسے ہی لکھیں جیسا شیلی نے لکھا تھا بلکہ ہمارا زمانہ شباب شیلی کو ہم پر حاوی کر دیتا ہے جس نے خود شیلی کا طرزِ تحریر متعین کیا تھا اور زندگی کے اس دور میں لکھنے کا یہی طریقہ ہو سکتا ہے جو شیلی نے اختیار کیا تھا۔

انگریزی شاعری بلاشبہ علم عروض کے قواعد سے متاثر ہوئی ہے۔ یہ کام تو تاریخی اسکالرز کا ہے کہ وہ یہ بتائیں کہ لاطینی قواعد کا اثر ہمارے اپنے عروض کے موجدوں (Wyatt) اور (Surrey) پر کہاں تک پڑا عظیم قواعد داں جیسے جونسن نے

ہمیں اتنا بتایا ہے کہ انگریزی قواعد کے ڈھانچے کو ہم نے لاطینی زبان کے ساتھ مطابقت دے کر اسے غلط سمجھا ہے۔ شعر گوئی کی تاریخ میں یہ سوال کبھی پیدا نہیں ہوا کہ آیا شاعروں نے بیرونی زبان کے نمونوں کا اتباع کرتے وقت خود اپنی زبان کے آہنگ کو غلط سمجھا ہے یا نہیں۔ ماضی کے عظیم شاعروں کے طریقوں کو ہمیں تسلیم کر لینا چاہیئے کیونکہ وہ طریقے ہیں جن سے ہمارے کان مانوس ہیں یا اگر مانوس نہیں بھی ہیں تو ان سے مانوس ہونا چاہیئے۔ میرا اپنا خیال تو یہ ہے کہ متعدد بیرونی اثرات نے ہماری زبان کو وسعت دی ہے اور تنوع بخشا ہے۔ کچھ کلاسیکل اسکالرز کا خیال ہے --- اور یہ بات ایسی ہے جو میری قابلیت سے باہر ہے --- کہ لاطینی شاعری کا مقامی وزن رُکنی ہونے کے بجائے نبرلے (Accentual) اور لب و لہجہ کے زور پر مبنی ہے لاطینی زبان پر ایک دوسری اور مختلف زبان کا شدید اثر تھا۔ میرا مطلب یونانی زبان سے ہے۔ اس اثر کو قبول کرنے کے بعد یہ زبان اپنی ان ابتدائی ہیئتوں کی طرف واپس چلی گئی جو مثال کے طور پر ہمیں (Peruigiluim Veneris) اور دوسرے ابتدائی نصرانی مذہبی گیتوں میں نظر آتی ہیں۔ اگر یہ حقیقت ہے تو مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں ہے کہ ورجل کے دور کے مہذب سامعین کے لئے شاعری سے لطف اندوز ہونے کا ذوق بحور کے ان دو طریقوں سے پیدا ہوا جو نصف ثانی یا جواب کی حیثیت رکھتے ہیں۔ حالانکہ ایسے میں ضروری نہیں ہے کہ سامعین خود اپنے تجربے کا تجزیہ کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہوں لیکن اس لطف اندوزی

کی اصل وجہ یہی تھی۔ اسی طرح یہ بھی ممکن ہے کہ انگریزی شاعری کی خوبصورتی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس میں ایک سے زیادہ بحر کے ڈھانچے اور طریقے موجود ہیں۔ انگریزی بحور کو لاطینی نمونوں کے مطابق شعوری طور پر ڈھالنا ایک بے تکی سی بات ہے۔ ایسی چند کوششیں ہمیں کیمپین کی اس مختصر سی کتاب میں نظر آتی ہیں جو بحور پر لکھی گئی ہے اور جسے بہت کم پڑھا گیا ہے۔ سب سے زیادہ ناکامی کی مثالیں ہمیں رابرٹ برجز کے ہاں ملتی ہیں۔ لیکن جب کوئی شاعر لاطینی شاعری کو پورے طور پر جذب کرلیتا ہے اور بغیر تصنع کے یہ رجحان اس کے ہاں پیدا ہونے لگتا ہے جیسا کہ ہمیں ملٹن اور کہیں کہیں ٹینی سن کے ہاں نظر آتا ہے تو اس کا نتیجہ شعر گوئی کی زبردست کامیابی کی شکل میں سامنے آتا ہے۔

میرا خیال ہے کہ انگریزی شاعری کے طریقۂ کار میں ماخذ کا اختلاط اور اتحاد نظر آتا ہے (ویسے میں یہاں "سسٹم" کا لفظ استعمال نہیں کرنا چاہتا کیونکہ اس سے بجائے فطری نشوونما کے شعوری ایجاد کا تصور پیدا ہوتا ہے) یہ اختلاط بالکل ویسا ہی ہے جیسا ہمیں مختلف قوموں کے اختلاط میں دکھائی دیتا ہے۔ اینگلو سیکسن، سیلٹک، نارمن فرنچ اور اسکاٹ کے لہجوں اور آہنگوں نے لاطینی آہنگ کے ساتھ مل کر انگریزی شاعری پر اپنے نشانات ثبت کئے ہیں اور ساتھ ساتھ ان اثرات نے مختلف ادوار میں فرانسیسی، اسپینی اور اطالوی زبانوں پر بھی اپنے نقش چھوڑے ہیں۔ جیسے مخلوط نسل کے انسانوں میں ہمیں مختلف نسلی نقوش کا عکس مختلف افراد

میں جھلکتا نظر آتا ہے یہاں تک کہ مختلف افراد میں مختلف نقوش ملتے ہیں اسی طرح شعری مرکب میں بھی کبھی ایک نقش کسی شاعر کے ہاں نظر آتا ہے اور کبھی دوسرا نقش کسی دوسرے کے ہاں نظر آجاتا ہے یا پھر کبھی کسی ایک دور میں یہ نقش اُبھرتا نظر آتا ہے اور کبھی دوسرا نقش کسی دوسرے میں نظر آجاتا ہے۔ شاعری وقتاً فوقتاً یا تو کبھی کسی بیرونی زبان کے معاصر ادب سے یا کبھی کسی اور دوسرے معاصر ادب کے اثرات سے متعین ہوتی ہے یا پھر ان حالات سے اثر قبول کرتی ہے جب ہمارے اپنے زمانۂ ماضی کا کوئی دور کسی دوسرے کے مقابلہ میں مزاجاً ہم سے زیادہ قریب ہو کر ہمارا محبوب دور بن جاتا ہے۔ یا پھر یہ ہوتا ہے کہ مروجہ تعلیم میں جس دور یا اثر پر زور دیا جاتا ہے اسے ہم قبول کر لیتے ہیں۔ لیکن ان سب اثرات کے باوجود قدرت کا قانون ایسا قانون ہے جو ان مختلف رجحانات، بیرونی اثرات یا کسی دورِ ماضی کے اثرات سے کہیں زیادہ قوی تر ہے اور وہ قانون یہ ہے کہ شاعری کو معمولی روزمرہ کی اس زبان سے بہت دور نہیں ہونا چاہیئے جو ہم روزانہ سنتے اور بولتے ہیں۔ خواہ شاعری کا زور لب و لہجہ پر ہو یا ارکینِ لفظی پر، خواہ وہ مقفّیٰ ہو یا غیر مقفّیٰ، خواہ وہ رسمی ہو یا آزاد۔ وہ روزمرّہ کی بدلتی ہوئی زبان سے اپنا رشتہ کبھی منقطع نہیں کر سکتی۔

یہ بات شاید آپ کو کچھ عجیب سی معلوم ہو کہ جب میں شاعری اور موسیقی کے تعلق پر اظہارِ خیال کر رہا ہوں تو اس قدر زور روزمرہ کی گفتگو پر کیوں دے رہا ہوں۔ لیکن میں یہ بات پہلے ہی سے واضح کر دینا چاہتا کہ شاعری کی موسیقی کوئی ایسی چیز نہیں

ہے جو معنی سے علیحدہ اپنا وجود رکھتی ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو ایسی شاعری بھی ضرور ہوتی جس میں عظیم موسیقانہ حسن تو ہوتا لیکن جس میں مفہوم کچھ نہ ہوتا لیکن اب تک میں نے ایسی شاعری نہ دیکھی ہے نہ سُنی ہے۔ ظاہرہ مستثنیات تو صرف درجوں کے فرق پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ایسی نظمیں موجود ہیں جن کو پڑھ کر ہم ان کی شاعری سے متاثر ہوتے ہیں اور مفہوم کو از خود قبول کر لیتے ہیں۔ بالکل اسی طرح ایسی نظمیں بھی ہیں جن میں ہم مفہوم کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور بغیر محسوس کئے ان کی موسیقی سے متاثر ہو جاتے ہیں۔ ظاہرہ طور پر ایک انتہائی درجہ کی مثال لیجئے۔ میرا مطلب ایڈورڈ لیئر کی 'بے معنی شاعری' سے ہے۔ اس کا 'بے معنی پن' بھی معنی سے خالی نہیں ہے بلکہ وہ دراصل معنی کی پیروڈی ہے اور یہی اس کے معنی ہیں۔ 'دی جمبلیز' مہم کے متعلق نظم ہے اور رومانس کے لئے دور دراز کے ملکوں کے سفر اور لکستانی کے سلسلہ میں یاد وطن کا اظہار کرتی ہے۔ 'دی یونگی بونگی بو' 'دی ڈونگ ود اے لیومینس نوز' غیر ضروری جذبوں کا اظہار کرتی ہیں۔ ان نظموں میں ہم موسیقی سے بھی محظوظ ہوتے ہیں جو بہت اونچے درجے کی ہے اور ہم معنی کے متعلق غیر ذمہ داری کے احساس سے بھی محظوظ ہوتے ہیں۔ یا اب ایک دوسری مثال لیجئے۔ میرا مطلب ولیم مورس کی 'بلیو کلوزٹ' سے ہے۔ یہ ایک خوشگوار نظم ہے حالانکہ میں اس امر کی تشریح نہیں کر سکتا کہ اس کا مطلب کیا ہے اور مجھے اس پر شبہ ہے کہ مصنف خود بھی اس کی تشریح کر سکتا تھا۔ اس کا اثر کچھ جادو

ٹوٹکے کا سا ہے لیکن خود جادو ٹوٹکے کا بھی معین قسم کے نتیجے پیدا کرنے کے لئے بندھا ٹکا اصول ہے۔ جیسے ایک گائے کو دلدل میں سے باہر نکالنے کا بندھا ٹکا اصول ہے۔ لیکن اس کی ظاہرہ نیت (میرا خیال ہے کہ مصنف اس میں کامیاب ہے) خواب کا اثر پیدا کرنے کی معلوم ہوتی ہے۔ نظم سے لطف اندوز ہونے کے لئے یہ جاننا ضروری نہیں ہے کہ خواب کی تعبیر کیا ہے۔ لیکن (اتنا ضرور ہے کہ) انسان کو اس امر پر اٹل یقین ہے کہ خواب کی تعبیر کچھ نہ کچھ ہوتی ضرور ہے۔ اگلے وقتوں کے لوگ اس بات پر ایمان رکھتے تھے اور بہت سے اب بھی رکھتے ہیں کہ خواب مستقبل کے راز فاش کرتے ہیں۔ جدید کٹر عقیدہ یہ ہے کہ وہ صرف رازوں کا پردہ چاک کرتے ہیں یا کم از کم ماضی کے بہت سے خوفناک قسم کے رازوں کا پردہ فاش کرتے ہیں۔ یہ ایک عام مشاہدہ ہے کہ "پیرافریز" کرنے کے بعد بھی ایک نظم کے معنی سمجھ میں نہیں آتے لیکن یہ بات اتنی عام نہیں ہے کہ ایک نظم کے معنی مصنف کے شعوری مقصد اور اس کے ماخذ سے کہیں زیادہ وسیع ہو سکتے ہیں۔ جدید شاعری کے ابہام پسندوں میں سب سے بڑا ابہام پسند فرانس کا مصنف ملارمے تھا جس کے بارے میں خود فرانس والے بعض دفعہ یہ کہتے ہیں کہ اس کی زبان اس قدر "مخصوص" ہے کہ اسے صرف ماہر والے ہی سمجھ سکتے ہیں۔ راجرز فرائی اور اس کے دوست چارلس مورول نے ملارمے کی نظموں کا انگریزی ترجمہ بشرح کے ساتھ اس کے معانی کے معمول کو حل کرنے کے لیے شائع کیا تھا۔ لیکن جب مجھے یہ معلوم ہوا کہ اسے ایک مشکل

سائینٹ لکھنے کی تحریک چھت پر بنی ہوئی ایک تصویر کے عکس کو دیکھ کر ہوئی جو میز کی چمک دار سطح پر پڑ رہا تھا یا ایک بیئر کے گلاس میں سے نکلتے ہوئے جھاگ کی روشنی کو دیکھ کر ہوئی تو میں ایسے میں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ ہو سکتا ہے کہ وہ صحیح علم الجنین ہو لیکن ایسی نظموں میں معنی ہرگز نہیں ہو سکتے۔ یہ ہو سکتا ہے کہ ہم کسی ایسی زبان کی نظم سن کر جس کا ہم ایک لفظ بھی نہیں سمجھتے بے حد متاثر ہو جائیں لیکن اگر ایسے میں ہمیں یہ بتا دیا جائے کہ وہ نظم بے معنی ہے تو ہمیں یہ گمان ہو سکتا ہے کہ ہم دھوکا کھا گئے ہیں اور یہ دراصل کوئی نظم وزم نہیں تھی بلکہ صرف ساز کی موسیقی کی نقل تھی۔ اگر، جیسا کہ ہمیں معلوم ہے، پیرا فریز سے معنی کا ایک حصہ ہی سمجھ میں آسکتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعر شعور کی سرحدوں میں اُلجھا ہوا تھا جس سے آگے الفاظ خود معنی کا ساتھ چھوڑ دیتے ہیں حالانکہ معانی اس میں اس وقت بھی موجود ہوتے ہیں۔ ایک نظم میں مختلف پڑھنے والوں کے لئے مختلف معنی ہو سکتے ہیں اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ سب کے سب معنی اس سے بالکل مختلف ہوں جو خود مصنف کے ذہن میں تھے۔ مثال کے طور پر ممکن ہے مصنف کوئی ایسا مخصوص قسم کا ذاتی تجربہ پیش کر رہا ہو جس کا تعلق خارجی دنیا کی کسی چیز سے بھی نہیں تھا لیکن اس کے باوجود یہ ہو سکتا ہے نظم خود قاری کے لئے ایک عام موقع و محل کا اظہار بن جائے اور ساتھ ساتھ اس کے کسی نجی تجربے کا اظہار بھی کرنے لگے۔ قاری کی تشریح مصنف کے مفہوم سے مختلف ہونے کے باوجود ٹھیک ہو سکتی ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ اس سے بہتر ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ہم

نظم میں اس سے کہیں زیادہ مفہوم ہو جس سے خود مصنف واقف تھا۔ ہو سکتا ہے کہ مختلف تفسیریں ایک ہی چیز کے جانبدارانہ اصول ہوں اور ابہام کی وجہ یہ ہو کہ نظم میں اس سے کہیں زیادہ مفہوم ہے جس کا عام طور پر عام گفتگو کے ذریعہ ابلاغ کیا جا سکتا ہے۔

اس لئے ایسے میں جب شاعری کوئی ایسا آہنگ پیش کر رہی ہو جو نثر کی گرفت سے باہر ہو تو اس میں (ایک شخص کا دوسرے شخص سے گفتگو کرنے کا انداز) باقی رہتا ہے۔ یہ بات ایسی شاعری میں اس وقت بھی برقرار رہتی ہے جب اسے گایا جائے کیونکہ گانا بھی بات چیت کرنے کا ایک طریقہ ہے۔ گفتگو اور شاعری کا یہ براہ راست تعلق کوئی ایسا معاملہ نہیں ہے جس کے لئے معین قوانین بنائے جاسکیں۔ شاعری میں ہر انقلاب عام بات چیت کے لہجہ کی طرف رجوع کرتا ہے اور بعض دفعہ اس کا اعلان بھی کیا جاتا ہے۔ یہی وہ انقلاب تھا جس کا ورڈزورتھ نے اپنے "دیباچے" میں اعلان کیا اور وہ "اگر دیکھا جائے" اس سلسلہ میں حق بجانب بھی تھا۔ یہی انقلاب ایک صدی قبل اولدہم، والر، ڈینہم اور ڈرائیڈن نے شاعری میں پیدا کیا اور یہی وہ انقلاب تھا جو تقریباً ایک صدی بعد پھر رونما ہوا کسی انقلاب کے پیروکار نئے شعری زبان و محاورہ کو ایک نہ ایک سمت میں ترقی دیتے ہیں اور اس زبان و محاورہ کو مانجھتے اور جلا دیتے ہیں یا مکمل کر دیتے ہیں۔ اسی اثناء میں بولی ٹھولی کی زبان بدل جاتی ہے اور رفتہ رفتہ یہ شعری زبان و محاورہ ٹکسال باہر ہو جاتا ہے۔ شاید ہم کو

بات کا اندازہ نہیں کرتے کہ ڈرائڈن کی زبان اس کے حساس ترین معاصرین کو کس درجہ نیچرل نظر آتی ہوگی۔ فی الحقیقت کوئی بھی شاعری جو بہ آسانی زبان میں نہیں کی جا سکتی جسے شاعر خود بولتا یا سنتا ہے لیکن اس کے باوجود اپنے زمانے کی زبان سے اس کا رشتہ ناطہ ایسا ہونا چاہیئے کہ سننے یا پڑھنے والا یہ کہہ سکے کہ" اگر میں شاعری کے ذریعہ بات چیت کر سکتا تو اسی طرح کرتا"۔ یہی وجہ ہے کہ بہترین معاصرانہ شاعری ہم میں جوش و خروش کا احساس پیدا کر دیتی ہے اور تکمیل و قبولیت کا ایسا ادراک بخشتی ہے جو زمانۂ ماضی کی اس سے کہیں زیادہ عظیم شاعری کے ہر تاثر کیفیت سے مختلف ہوتا ہے۔

اس لئے اب یہ کہا جا سکتا ہے کہ شاعری کی موسیقی ایک ایسی موسیقی ہے جو اپنے زمانے کی عام بول چال میں مضمر ہوتی ہے اور اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ یہ موسیقی اس عام بول چال کی زبان میں مضمر ہوتی ہے جو اس جگہ بولی جاتی ہے جہاں شاعر خود رہتا ہے۔ یہ بات اس وقت میرے موضوع سے خارج ہے کہ میں بی بی سی کی انگریزی کے خلاف کچھ کہوں۔ اگر ہم سب کے سب ایک سی ہی بات چیت کرنے لگیں تو پھر کوئی وجہ نہیں ہے کہ ہم ایک سا لکھنے بھی نہ لگیں اور جب تک ایسا وقت نہ آئے۔ اور مجھے امید ہے کہ ایسا وقت جلد نہیں آئے گا۔ شاعر کا یہ فرض ہے کہ وہ اپنے گرد و پیش کی زبان استعمال کرے جس سے وہ حد درجہ مانوس ہے۔ مجھے وہ تاثرات ہمیشہ یاد رہیں گے جو ڈبلو۔ بی ییٹس نے

اپنے کلام کو بآوازِ بلند سُنا کر مجھ پر چھوڑے۔ اس کا کلام خود اس کی زبان سے سنتے وقت یہ بات تسلیم کرنا پڑتی تھی کہ آہنگ شاعری کی خوبصورتیوں کو اُبھارنے اور پیش کرنے کے لئے آہنگ طرزِ گفتگو کی کس درجہ ضرورت پڑتی ہے۔ برخلاف اس کے ولیم بلیک کے کلام کو ییٹس کے منہ سے سنتے وقت مختلف قسم کا تجربہ ہوتا تھا جس میں اطمینان سے زیادہ استعجاب کا احساس ہوتا تھا۔ حقیقتاً ہم شاعر سے صرف اسی بات کی توقع نہیں رکھتے کہ وہ اپنی اور اپنے خاندان، دوست احباب اور ضلع کی زبان اور بول چال کے محاوروں کو جوں کا توں پیش کردے۔ جو کچھ اسے ان ذرائع سے ملتا ہے اس کی حیثیت دراصل 'مواد' کی ہوتی ہے جس سے وہ اپنی شاعری کے تار و پود بنتا ہے۔ سنگ تراش کی طرح اس کے لئے بھی ضروری ہے کہ وہ اپنے اس میڈیم کا وفادار رہے جس میں وہ اظہار کر رہا ہے اور اسے چاہیئے کہ وہ انہی آوازوں سے اپنا نغمہ و آہنگ تخلیق کرے جو اُس نے سُنی ہیں۔

بہرحال یہ کہنا کچھ لغو سی بات ہوگی کہ ساری شاعری کے لئے خوش آہنگی ضروری ہے یا یہ کہنا کہ خوش آہنگی لفظوں کی موسیقی کے اجزا سے زیادہ کوئی چیز ہے۔ کچھ شاعری گانے کے لئے ہوتی ہے۔ زیادہ تر شاعری (جیسی ہمارے زمانے میں ہے) صرف سننے سنانے کے لئے ہوتی ہے۔ ان گنت شہد کی مکھیوں کی بھنبھناہٹ، اور صدیوں پرانے درختوں کی شاخوں میں فاختاؤں کی آہ و زاری کے علاوہ بھی اور بہت سی چیزیں سُننے سُنانے کے لئے ہوتی ہیں۔ 'بے سُرے پن' حتیٰ کہ بدآوازی

کی اپنی اہمیت ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے چھوٹی یا بڑی نظم میں شدید یا کم شدید، بندوں کے درمیان نقل مکانی کے طور پر بند آتے رہتے ہیں تاکہ ان کے ذریعے اُترتے چڑھتے جذبات کو آہنگ عطا کیا جا سکے جو مجموعی نظم کی موسیقانہ ساخت کے لئے ضروری ہیں۔ اس طرح کم شدت' کے بند' اس سطح کے تعلق سے جس پر ساری نظم حرکت کر رہی ہے' نثر سے زیادہ قریب ہوں گے۔ اس بات کے پیشِ نظر اب یہ کہا جا سکتا ہے کہ کوئی بھی شاعر اس وقت تک طویل نظم نہیں لکھ سکتا جب تک کہ اسے نثر پر بھی پورا عبور حاصل نہ ہو۔

مختصراً یہ کہ نظم کی بحیثیت مجموعی اہمیت ہوتی ہے۔ اگر ساری کی ساری نظم پورے طور پر خوش آہنگ نہیں ہے اور ایسا ہونا ضروری بھی نہیں ہے تو اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ کوئی بھی نظم صرف خوبصورت الفاظ سے تخلیق نہیں کی جا سکتی۔ مجھے اس بات میں شک ہے کہ آواز کے نقطۂ نظر سے' ایک لفظ دوسرے لفظ سے کم یا زیادہ خوبصورت ہوتا ہے۔ یہ سوال بالکل دوسرا سوال ہے کہ آیا کچھ زبانیں دوسری زبانوں کے مقابلہ میں زیادہ خوبصورت ہیں یا نہیں'۔ بدصورت' الفاظ وہ ہیں جو اس محفل میں نہ سجیں جس میں وہ رکھے گئے ہیں۔ ایسے الفاظ بھی ہوتے ہیں جو اپنی کرختگی یا قدامت کی وجہ سے بدصورت کہلاتے ہیں۔ ایسے الفاظ بھی ہیں جو اپنی اجنبیت یا بدنسلی کی وجہ سے بدصورت ہوتے ہیں مثال کے طور پر ٹیلی ویژن کا لفظ لیکن میں اس بات کو تسلیم نہیں کرتا کہ اپنی زبان کے مسلّمہ الفاظ

خوبصورت یا بدصورت بھی ہو سکتے ہیں۔ کسی لفظ کی موسیقی دراصل نقطۂ انقطاع میں مضمر ہوتی ہے۔ یہ موسیقی اولاً تو ان لفظوں کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے جو فوراً پہلے یا فوراً بعد استعمال ہوئے ہیں اور ثانیاً غیر معین طور پر اس کے باقی متن کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ اس تعلق سے بھی پیدا ہوتی ہے کہ اس متن میں اس کے فوری معنی کیا ہیں اور دوسرے متنوں سے اس کے مجموعی معنی کا کیا تعلق ہے اور پھر لفظوں کی ترتیب و نشست کا (وسیع یا محدود طور پر) کیا رشتہ اور کیا تعلق ہے۔ ظاہر ہے کہ سارے الفاظ تو بھرپور اور پُرمعنی نہیں ہوتے۔ یہ شاعر کا کام ہے کہ وہ بھرپور لفظوں کو کم مایہ لفظوں سے مناسب موقع پر الگ کر دے۔ یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ کسی نظم کو صرف بھرپور لفظوں ہی سے لاد پھاد دیا جائے کیونکہ یہ صرف چند خاص لمحوں میں ممکن ہے کہ کسی ایک لفظ سے کسی زبان اور تہذیب کی ساری تاریخ بیان کر دی جائے۔ یہ ایک ایسی کنایہ آمیزی ہے جو مخصوص قسم کی شاعری کے رنگ ڈھنگ یا بوالعجبی ہی کے ساتھ مختص نہیں ہے بلکہ ایک ایسی کنایہ آفرینی ہے جو لفظوں کی ماہیت میں مضمر ہے اور جس سے ہر شاعر کو یوتے طور پر تعلق قلبی رکھنا چاہیئے۔ میرا مقصد یہاں یہ ہے کہ میں اس بات پر زور دوں کہ ایک 'موسیقانہ نظم' وہ نظم ہے جس میں آواز کا موسیقانہ ڈھانچا (Pattern) ہوتا ہے اور جس میں ان لفظوں کے ثانوی معنی کا موسیقانہ ڈھانچا بھی موجود ہوتا ہے جن سے وہ مرکب ہیں اور یہ کہ یہ دونوں ڈھانچے الگ الگ نہیں بلکہ ایک

ہوتے ہیں۔ اگر آپ اس بات پر یہ اعتراض کریں کہ یہ تو 'معنی' سے علٰحدہ اور صرف خالص آواز کی بات ہوئی جس پر لفظ موسیقانہ صرف صفت کے طور پر چسپاں کیا جا سکتا ہے تو میں اپنے پہلے دعوے پر زور دیتے ہوئے یہ کہوں گا کہ کسی نظم کی لے نظم سے بذاتِ خود اسی قدر الگ چیز ہے جتنے خود اس کے معنی الگ ہوتے ہیں۔

غیر مقفیٰ نظم کی تاریخ دو دلچسپ اور متعلقہ باتوں کی وضاحت کرتی ہے۔ ایک تو روزمرہ کی بات چیت پر اس کا دار و مدار اور دوسرے وہ نمایاں فرق (حالانکہ علم عروض میں یہ ایک ہی چیز سمجھی جاتی ہے) جو ڈرامائی نظم معرّیٰ اور اس نظم معرّیٰ میں پایا جاتا ہے جو رزمیہ، فلسفیانہ، فکری اور دیہی مقاصد کے لئے استعمال کی جاتی ہے۔ روزمرہ کی بات چیت پر نظم معرّیٰ کا دار و مدار، دوسری شاعری کے مقابلہ میں، ڈرامائی شاعری میں زیادہ براہِ راست ہوتا ہے۔ شاعری کی زیادہ تر قسموں میں معاصر زمانہ کی زبان و لہجہ کی ضرورت کا احساس ذاتی مزاج اور جذبے کے اظہار کے سلسلے میں کم ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ہاپکنز کی کوئی نظم اس زبان و لہجہ کے مقابلہ میں خاصی الگ تھلگ سی معلوم ہوگی جس میں ہم آپ بولتے اور اظہار کرتے ہیں یا غالباً اس لہجہ کے مقابلہ میں بھی الگ تھلگ معلوم ہوگی جس میں ہمارے آباؤ اجداد نے اظہار کیا تھا۔ ہاپکنز کی نظم پڑھ کر کچھ یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کی شاعری اس کے اپنے سوچنے اور خود کلامی کے انداز سے

قطعی مطابقت رکھتی ہے۔ لیکن ڈرامائی شاعری میں شاعر کے بعد دیگرے مختلف
کرداروں کے منھ سے بولتا ہے۔ پروڈیوسروں کے تربیت یافتہ ایکٹروں کی
ایک جماعت کے توسط سے بات کرتا ہے اور مختلف ایکٹروں اور مختلف
پروڈیوسروں کے ذریعہ مختلف اوقات میں اظہار کرتا ہے۔ اس کی زبان کے
لئے ضروری ہے کہ وہ ایک طرف تو ان تمام آوازوں کا احاطہ کر سکے اور ساتھ ساتھ
اس کی گہرائی میں خود بھی موجود رہے۔ شاعر کی ذات کی موجودگی ایسی شاعری میں
(اس شاعری کے مقابلہ میں جہاں شاعر خود سے مخاطب ہوتا ہے) اور زیادہ ضروری
ہو جاتی ہے شیکسپیئر کے آخری دور کی شاعری بہت مرصّع اور مخصوص قسم کی
ہے بلکہ اس کے باوجود وہ ایک فرد کی نہیں بلکہ سارے معاشرہ کی زبان کی حیثیت
سے باقی رہتی ہے اور جب ہم اسے خوش ادائگی کے ساتھ سنتے ہیں تو وقت
کے فاصلوں کو بھول جاتے ہیں۔ ایسے ڈراموں میں ہیملٹ سب سے زیادہ
اہم ہے۔ وہ ایسا ڈرامہ ہے جسے خوش اسلوبی کے ساتھ جدید لباس اور وضع قطع
میں بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔ اوٹوے کے زمانے سے ڈرامائی نظم معرالتصنع کا
شکار ہو گئی اور ماضی کی ایک علامت بن کر رہ گئی۔ اور اب جب ہم انیسویں صدی
کے شاعروں کے منظوم ڈراموں کا مطالعہ کرتے ہیں جن میں "دی سینسی" شاید
سب سے زیادہ عظیم ہے، تو ایسے میں ہمارے لئے حقیقت کے کسی بھی قرب
کو برقرار رکھنا مشکل ہو جاتا ہے۔ گزشتہ صدی کے تقریباً سارے شاعروں نے

منظوم ڈراموں پر طبع آزمائی کی ہے۔ یہ ڈرامے جنہیں بہت کم لوگ ایک سے زیادہ مرتبہ پڑھتے ہیں نفیس شاعری کی حیثیت سے تو وقعت کی نظر سے دیکھے جاتے ہیں اور ان کا پھیکا پن عام طور پر اس حقیقت سے منسوب کیا جاتا ہے کہ یہ مصنفین عظیم شاعر ہونے کے باوجود، تھیٹر کے معاملہ میں بالکل مبتدی تھے۔ لیکن اگر شاعر تھیٹر کے سلسلہ میں طبع موزوں بھی رکھتا ہو یا اس نے اس فن کو حاصل کرنے کے لئے انتھک ریاضت بھی کیا ہو اس کے ڈرامے اس وقت تک غیر مؤثر ہی رہیں گے جب تک اس کی ڈرامائی صلاحیت اور تجربہ مختلف قسم کی نظم نگاری کی ضرورت کا احساس نہ دلا سکے۔ بنیادی طور پر پلاٹ، عمل اور اہتزاز کی کمی یا کردار نگاری کا ادھورا پن یا کوئی اور کمی، جسے مجموعی طور پر 'تھیٹر' کا نام دیا جاتا ہے، ان ڈراموں کو بے جان نہیں بنا دیتے بلکہ بنیادی طور پر اس کی ساری ذمہ داری بات چیت کے لہجے اور لحن پر آتی ہے اور وہ کچھ اس قسم کی ہے کہ ہم اسے کسی بھی انسان سے (سوائے ان کے جو شاعری کو خوش الحانی کے ساتھ پڑھتے ہیں) منسوب نہیں کر سکتے۔

ڈرائڈن کے زبردست سلیقۂ استعمال کے باوجود ڈرامائی نظم معرّا میں تیزی کے ساتھ پستی کی طرف جاتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ ویسے آل فور لو' میں بہت سے شاندار بند موجود ہیں لیکن ڈرائڈن کے کردار ان رزمیہ ڈراموں میں زیادہ فطری طور پر بات چیت کرتے ہوئے نظر آتے ہیں جو اس نے مقفّیٰ شعروں

میں قلمبند کئے ہیں حالانکہ ہونا تو یہ چاہیئے تھا کہ اس کی ادائگی نظم معریٰ میں زیادہ فطری طور پر ہوتی۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ کورنیل اور راسین کے کرداروں کے مقابلہ میں انگریزی زبان میں ان کا اظہار اتنا فطری اور موثر نہیں ہو سکتا تھا۔ فن کی کسی بھی صنف کے عروج و زوال کے اسباب ہمیشہ پیچیدہ ہوتے ہیں۔ ایسے میں ہم متعدد امدادی اسباب کی ٹوہ تو لگا سکتے ہیں لیکن اصل سبب پھر بھی ہمارے ضابطوں کی گرفت سے باہر رہتا ہے۔ اسی لئے میں اس بات کا جواب دینے کے لئے آمادہ نہیں ہوں کہ تھیٹر میں نظم کے مقابلہ میں نثر آخر کیوں زیادہ مقبول ہوگئی۔ مجھے اس بات کا یقین ہے کہ نظم معریٰ کو اب ڈراموں میں استعمال نہ کرنے کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ گزشتہ تین سو سال میں غیر ڈرامائی شاعری اور عظیم غیر ڈرامائی شاعری نظم معریٰ میں بہت بڑی تعداد میں لکھی گئی ہے۔ ہمارے ذہن ان غیر ڈرامائی تخلیقات میں اس درجہ محو ہو گئے ہیں کہ اب ہم ان میں کسی قسم کا فرق نہیں کرتے اور ان سب کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔ اگر ہم اپنے تخیل کے زور سے یہ سوچ سکتے ہیں کہ ملٹن شیکسپیئر سے پہلے پیدا ہوتا تو اس صورت میں شیکسپیئر کو اس ذریعۂ اظہار سے بالکل مختلف ذریعۂ اظہار تلاش کرنا پڑتا جس کو اس نے برتا اور تکمیل تک پہنچا دیا۔ ملٹن نے نظم معریٰ کو اس طور پر برتا کہ نہ تو اب تک کسی نے اس طور پر اسے برتا تھا اور نہ آئندہ کبھی برت سکے گا۔ ایسا کر کے اس نے سب سے زیادہ اسے ڈرامے کے لئے ناممکن بنا دیا حالانکہ ایسے میں یہ بھی

ہو سکتا ہے کہ ہم یہ سوچنے لگیں کہ ڈرامائی نظم معرا نے اپنی ساری صلاحیتیں گنوادی ہیں اور اب اس کے سارے امکانات ختم ہو گئے ہیں اور اب اس کا کوئی مستقبل نہیں ہے۔ یقیناً یہ بات درست ہے کہ ملٹن نے نظم معرا کو چند نسلوں کے لئے بالکل بیکار کر دیا لیکن پھر بھی ہم دیکھتے ہیں کہ ورڈز ورتھ کے پیش رو وں ٹامسن، ینگ اور کوپر نے اسے اس پستی سے، جس پر اسے اٹھارویں صدی کے ملٹن کے نقالوں نے پہنچا دیا تھا، دوبارہ نکالنے کی اولین کوششیں کیں۔ اور ہمیں انیسویں صدی میں بہت سی متنوع اور اعلیٰ درجہ کی معرا نظمیں دکھائی دیتی ہیں۔ ان سب شاعروں میں سب سے زیادہ براؤ ننگ کی شاعری مقامی محاورہ اور زبان سے قریب ہے لیکن یہ بات اہم ہے کہ یہ خصوصیت بھی اس کے ڈراموں میں نہیں بلکہ 'خود کلامیوں' میں نظر آتی ہے۔

اس قسم کی تعمیم سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ میں شعراء کے اضافی قد و قامت کے بارے میں فیصلہ صادر کرنے کا ارادہ رکھتا ہوں۔ میرا مقصد تو صرف اتنا ہے کہ میں اس گہرے اور وسیع فرق کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرا دوں جو ڈرامائی اور تمام دوسری قسم کی شاعری کے درمیان پایا جاتا ہے — وہ فرق جو ان کی موسیقی میں ہے اور جو مروجہ بول چال کی زبان کے رشتہ کا فرق ہے۔ اب یہاں سے میں اپنی بات کے دوسرے رخ کی طرف آتا ہوں اور وہ رخ یہ ہے کہ شاعر شاعر کے کام میں نہ صرف ذاتی فطرت اور پسند ناپسند کے مطابق فرق ہوگا بلکہ اس

دور کے لحاظ سے بھی فرق ہوگا جس میں وہ زندگی گزارتا ہے۔ کسی دور میں تو بول چال کی زبان کے تعلق سے موسیقانہ صلاحیتوں کی ٹوہ لگانے کی کوشش ہوتی ہے اور کسی دور میں مقامی بول چال کی تبدیلیوں کو گرفت میں لانے کی کوشش ہوتی ہے جو کہ دراصل بنیادی طور پر خیال و ادراک کی تبدیلیاں ہوتی ہیں۔ یہ متذکرہ ارتقا کی حرکت بھی ہمارے تنقیدی فیصلوں پر بہت گہرا اثر ڈالتی ہے۔ ایسے زمانے میں، جیسا کہ ہمارا اپنا زمانہ ہے، جب کہ شعری طرزِ ادا کی وہی تازگی جسے ورڈز ورتھ نے قبول کیا تھا پسندیدہ ہونے لگے تو ہم (ماضی کے بارے میں اپنے فیصلوں میں) موجد طرز کی اہمیت کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے لگتے ہیں اور زبان و شعر کو ترقی دینے والوں کی شہرت کو گھٹانے لگتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ میں اس بات کو کافی واضح کر چکا ہوں کہ شاعر کا کام بنیادی طور پر اور ہمیشہ زبان میں انقلاب پیدا کرنے کا نہیں ہوتا۔ یہ بات ہرگز مناسب نہیں ہوگی (اگر یہ ممکن بھی ہو) کہ ہمیشہ دائمی انقلاب کی حالت میں رہا جائے۔ بحر اور طرزِ ادا میں ندرت کی مسلسل خواہش اتنی ہی غیر صحت مند ہے جتنی اپنے آبا و اجداد کی زبان کو استعمال کرنے کی ضد۔ کچھ دور ایسے ہوتے ہیں جب انکشاف اور تلاش و جستجو کی ضرورت پڑتی ہے اور کچھ دور ایسے ہوتے ہیں جب حاصل کردہ تعلیم کو ترقی دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ شاعر جس نے انگریزی زبان کی سب سے زیادہ خدمت انجام دی ہے شیکسپیئر ہے۔ اس نے اپنے مختصر دورِ زندگی میں دو شاعروں کا

کام انجام دیا ہے۔ میں نے اُس کے اس دُہرے کارنامے کا ذکر کہیں اور بھی کیا ہے۔ یہاں تو میں مختصراً صرف اتنا کہوں گا کہ شیکسپیر کی شاعری کے ارتقار کو سرسری طور پر دو ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلے دور میں وہ آہستہ آہستہ اپنی ہیئت کو مقامی بول چال اور محاورہ کے مطابق ڈھال رہا تھا۔ یہاں تک کہ جب اس نے 'انطونی اور کلوپیٹرا' لکھا تو اس نے ایسا میڈیم تلاش کر لیا تھا جس میں ہر وہ چیز جسے ڈرامائی کردار ادا کرنا چاہتا تھا (خواہ وہ بلند ہو یا پست 'شاعرانہ ہو یا غیر شاعرانہ) خوبصورتی، روانی اور فطری انداز کے ساتھ ادا کر سکے جب اس نے یہ بات حاصل کر لی تو پھر اس نے اس اجتہاد کو انجام تک پہنچانے کی کوشش شروع کی۔ پہلے دور میں —— اس شاعر کے ہاں جس نے 'وینس اور ایڈونس' سے ابتدا کی تھی اور جس نے 'لوز لیبر لوسٹ' لکھتے وقت یہ اندازہ کر لیا تھا کہ اسے کیا کرنا ہے —— تصنع پسندی سے سادگی سختی و درشتی سے لوچ اور نرمی کی جستجو کا رجحان نظر آتا ہے۔ بعد کے ڈراموں میں وہ سادگی کے بجائے جامعیت و تکمیل کی طرف بڑھتا ہوا نظر آتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ شاعری کے اور دوسرے پہلوؤں کی طرف بھی متوجہ نظر آتا ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے کہ وہ اپنی زندگی میں دو شاعروں کا کام انجام دے رہا تھا۔ یہاں پہنچ کر وہ اس بات کا تجربہ کرتا ہے کہ مقامی بول چال کا ساتھ چھوڑے بغیر اور اپنے کرداروں کو انسان کے درجے پر رکھتے ہوئے بھی، وہ موسیقی کو بحیثیت مجموعی کس قدر مکمل اور

کس قدر جامع و پیچیدہ بنا سکتا ہے۔ ان خصوصیات کا حامل یہی وہ شاعر ہے جو ہمیں 'سمیلین' 'دی ونٹرز ٹیل' 'پرسی لیس' اور 'دی ٹیمپسٹ' میں نظر آتا ہے۔ ان شاعروں میں، جن کی تلاش و جستجو انہیں صرف ایک ہی سمت میں لے گئی، ملٹن عظیم ترین 'استاد' کا درجہ رکھتا ہے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ملٹن 'زبان میں ساز والی موسیقی پیدا کرنے کی تلاش میں' اکثر اوقات سماجی بول چال کی زبان میں بات کرنا بالکل بند کر دیتا ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ورڈز ورتھ سماجی بول چال کی زبان کو از سرِ نو حاصل کرنے کی کوشش میں حد سے آگے بڑھ جاتا ہے اور شعریت سے عاری ہو کر بے لطف ہو جاتا ہے لیکن یہ بات بھی درست ہے کہ بہت آگے جانے کے بعد ہی اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ہم کہاں تک جا سکتے ہیں۔ حالانکہ ایسی خطرناک مہمات کے لئے عظیم شاعر ہونا اشد ضروری ہے۔

اب تک میں نے شعری ساخت کے بارے میں کچھ نہیں کہا اور صرف نظم گوئی پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ اس بات کو یاد دلانے کا یہ صحیح موقع ہے کہ شاعری کی موسیقی الگ الگ مصرعوں کا معاملہ نہیں ہے بلکہ بحیثیتِ مجموعی اس کا تعلق پوری نظم سے ہوتا ہے۔ اس بات کو ذہن نشین رکھتے ہوئے ہم روایتی ڈھانچے اور نظم معرّا کے پیچیدہ مسئلے کی طرف رجوع ہوتے ہیں شیکسپیر کے ڈراموں کے مخصوص منظروں میں موسیقانہ ڈیزائن تلاش کیا جا سکتا ہے اور اس کے زیادہ جامع ڈراموں میں بحیثیتِ مجموعی انہیں دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ دراصل امیجری اور آوازوں کی

موسیقی ہے۔ ولسن نائٹ نے کئی ڈراموں کے تفصیلی مطالعے کے بعد یہ بات واضح کی ہے کہ امیجری کی تکرار اور غلبہ سے کئی ڈراموں میں اس قسم کا مجموعی اثر پیدا کیا گیا ہے۔ شیکسپیئر کا ڈرامہ بہت ہی پیچیدہ موسیقانہ ساخت اور وضع کا حامل ہوتا ہے۔ بہت آسانی کے ساتھ گرفت میں آنے والی ساخت اس کے یہاں سونیٹ، روایتی اوڈ، بیلیڈ، وِلینیل، رونڈو یا سیسٹینا میں نظر آتی ہے۔ بسا اوقات یہ سمجھا جاتا ہے کہ جدید شاعری نے اس نوع کی اصناف کو ترک کر دیا ہے لیکن میں نے ان کی طرف پھر سے واپس آنے کے آثار دیکھے ہیں اور میرا خیال ہے کہ اصناف کی طرف واپس آنے اور ڈھانچوں کو مکمل کرنے کا رجحان ایک دائمی رجحان ہے۔ یہ رجحان اتنا ہی دائمی ہے جتنی کسی مقبول گیت کے لئے کورس کی ضرورت دائمی ہوتی ہے۔ کچھ اصناف کچھ زبانوں کے لئے (بمقابلہ دوسری زبانوں کے) زیادہ موزوں ہوتی ہیں۔ اسی طرح کچھ اصناف کسی خاص دور کے لئے (بمقابلہ دوسرے ادوار کے) زیادہ موزوں ثابت ہوتی ہیں۔ ہو سکتا ہے کسی دور میں اسٹینزا بات چیت کے لہجے کو شاعری میں ڈھالنے کے لئے زیادہ فطری اور قطعی شکل قرار پائے۔ لیکن اسٹینزا جتنا جامع اور مکمل ہوتا جائے گا اتنے ہی زیادہ ضوابط اس کے صحیح استعمال کے لئے برتنے پڑیں گے۔ اور جیسے ہی اس میں جامعیت پیدا ہو جائے گی وہ اس خاص لمحہ کی زبان کے ساتھ وابستہ ہو کر رہ جائے گا اور پھر وہ تیزی کے ساتھ بدلتی ہوئی مقامی بول چال کی زبان سے منقطع ہو کر رہ جائے گا

اور ساتھ ساتھ پچھلی نسل کے ذہنی رجحان سے مغلوب بھی ہو جائے گا۔ جب اسٹینزا ایسے شاعروں کے استعمال میں آ جاتا ہے جن کے اندر کوئی محرک نہیں ہوتا اور جو اپنے سیال جذبات کو تیار سانچوں میں اُنڈیل دیتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ وہ اس میں ٹھیک بیٹھ جائیں گے تو پھر ایسے میں اس پر سے بھی اعتبار اُٹھنے لگتا ہے۔ کسی مکمل سانیٹ میں جس چیز کو آپ پسند کرتے ہیں اس میں 'سانچے کے مطابق' مصنف کی خود کو ڈھالنے کی صلاحیت کی اتنی تعریف نہیں ہوتی جتنی اس ہنرمندی اور قوت کی تعریف ہوتی ہے جس سے مصنف نے اپنی بات کہنے کے لئے اس سانچے کو اپنا تابع بنالیا ہے۔ اس صلاحیت کے بغیر (جو انفرادی ذہانت اور اس دور پر مبنی ہے جس میں مصنف زندہ ہے) جو کچھ بھی سامنے آتا ہے اسے زیادہ سے زیادہ 'راست بازی' کا نام دیا جا سکتا ہے۔ جب شاعری میں موسیقانہ عناصر حد درجہ اہمیت اختیار کرنے لگتے ہیں تو راست بازی شاعری سے غائب ہونے لگتی ہے اور جامع مکمل اصناف سخن پھر سے رواج پانے لگتی ہیں لیکن ایسے دور بھی آتے ہیں جب انہیں بھی پس پشت ڈال دیا جاتا ہے۔

جہاں تک نظم معرا کا تعلق ہے میں نے اپنے خیالات کا اظہار آج سے پچیس سال پہلے یہ کہہ کر کیا تھا کہ ایسے کسی بھی شاعر کے لئے کوئی بھی نظم معرا نہیں ہے جو کوئی اچھا کام کرنا چاہتا ہو۔ مجھ سے زیادہ کوئی اس بات کو جاننے کا جوازنہ

نہیں رکھتا کہ کافی تعداد میں خراب نثر نظم معرّا کے نام سے لکھی گئی ہے اور یہ سوال کہ آیا اس کے مصنفوں نے خراب نثر لکھی یا خراب شاعری ایک ایسا سوال ہے جسے فی الحال نظرانداز کرنا ہی بہتر ہے۔ خراب شاعر نظم معرّا کو ہیئت سے مخلصی سمجھ کر خوش آمدید کہہ سکتا ہے نظم معرّا بذاتِ خود مردہ فارم کے خلاف ایک بغاوت تھی یا یوں کہہ لیجئے کہ نئی فارم کی تیاری یا پرانی فارم کی تجدید تھی۔ یہ اس خارجی وحدت کے خلاف (جو مخصوص ہوتی ہے، داخلی وحدت پر زور دیتی ہے۔ نظم فارم سے پہلے وجود میں آتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ فارم کچھ کہنے کی کوشش کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوتی ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے علم عروض کا کوئی قاعدہ اوزان کی اس ساخت کے ایک ضابطہ کا نام ہے جو یکے بعد دیگرے آنے والے ان شاعروں کے ہاں ملتا ہے جنہوں نے ایک دوسرے کو متاثر کیا ہے۔

فارم بنتی اور بگڑتی رہتی ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ ہر زبان، جب تک وہ وہی زبان رہتی ہے، اپنے قوانین اور اپنی پابندیاں بھی نافذ کرتی رہتی ہے اور اپنے طور پر آزادیوں کی اجازت بھی دیتی ہے۔ بول چال کے اپنے لہجے اور آواز کے اپنے سانچوں کو پیش کرتی ہے۔ زبان ہمیشہ بدلتی رہتی ہے۔ اس کے ذخیرہ الفاظ میں وسعت، ترکیب نحوی، تلفظ، لہجہ اور لے — حتیٰ کہ طویل مدت میں اس کا زوال — ایسی چیزیں

ہیں جنہیں شاعر کے لئے قبول کرنا اور انہیں بہترین مصرف میں لانا ضروری ہے۔ اپنی باری آنے پر وہ اس کی ترقی میں ہاتھ بٹاتا ہے۔ اس کی خصوصیات کو برقرار رکھ کر مختلف النوع خیالات کے اظہار کی صلاحیت پیدا کرتا ہے اور احساس وجذبات کے ارفع مدارج پیدا کر کے زبان کی خدمت کا شرف حاصل کرتا ہے۔ اس کا یہ بھی فرض ہے کہ وہ تبدیلیوں کو لبیک کہے اور دوسروں کو بھی اس سے باخبر رکھے اور ساتھ ساتھ معیار سے گرے ہوئے تنزل کے خلاف نبرد آزما بھی رہے۔ میرا مطلب اس معیار سے ہے جو اس نے ماضی سے سیکھے ہیں۔ یہ بات واضح رہے کہ وہ آزادیاں جن پر وہ عمل پیرا ہو صرف قرینے کی خاطر ہونی چاہئیں۔

معاصر شاعری خود کس جگہ کھڑی ہے اس کا فیصلہ میں آپ پر چھوڑتا ہوں۔ میرا خیال ہے کہ اس بات سے سب اتفاق کریں گے کہ اگر گذشتہ بیس سال کی تخلیقات کی کسی طرح بھی درجہ بندی کی جاسکتی ہے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ ایسے زمانے سے تعلق رکھتی ہیں جو مناسب، جدید مقامی محاورہ کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ ہمیں ابھی تھیٹر کے لئے شعری میڈیم کی ایجاد میں کافی آگے بڑھنا ہے — ایک ایسا میڈیم جس میں ہم معمر انسانوں کی بات چیت اور ان کی آواز سن سکیں جس کے ذریعہ ڈرامائی گرداً خالص ترین شاعری کا اظہار کرسکیں اور ساتھ ساتھ عام باتیں بغیر نامعقولیت

کے ہم تک پہنچا سکیں۔ جب ہم اس منزل پر پہنچ جاتے ہیں جہاں شعری محاورہ کو مضبوط کیا جا سکتا ہے تو اس کے بعد موسیقانہ جامعیت کا دور شروع ہو سکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعر موسیقی کے مطالعہ سے بہت کچھ حاصل کر سکتا ہے لیکن یہ بات تو میں بھی نہیں جانتا کہ اس سلسلہ میں موسیقی کے کتنے فنی علم کی ضرورت درکار ہوگی کیونکہ وہ فنی علم خود میرے پاس بھی نہیں ہے لیکن اتنا ضرور جانتا ہوں کہ وہ خصوصیات جن کا تعلق شاعری سے بہت قریبی ہے وہ اوزان، لحن اور ساخت کے ادراک وشعور سے تعلق رکھتی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ شاعر کے لئے یہ تو ممکن ہے کہ وہ موسیقی سے بہت قریب ہو کر اپنا کام کرے۔ ہو سکتا ہے کہ ایسے میں تصنع کا اثر پیدا ہو جائے لیکن میں اس بات سے بھی واقف ہوں کہ ایک نظم یا کسی نظم کا ایک بند اس سے قبل کہ وہ لفظوں کے ذریعہ اظہار پائے پہلے کسی مخصوص لحن کی شکل میں شاعر کے ذہن میں ابھرے اور پھر یہ لحن کسی خیال یا امیج کی پیدائش کا موجب بنے۔ اس بات کے اظہار سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ یہ کوئی ایسا تجربہ ہے جو صرف میرے ساتھ ہی مخصوص ہے ــــ ایسی شاعری کے امکانات بھی موجود ہیں جو کسی موضوع کو پیش کرتے وقت مختلف قسم کے سازوں کی مجموعی آواز سے مماثلت رکھتی ہو۔ نظم میں تغیر کیفیت کے امکانات بھی موجود ہیں جس کا مقابلہ سمفنی یا کوارٹیٹ Symphony or Quartet

کی مختلف حرکتوں سے کیا جا سکتا ہے ۔ شاعری میں موضوع سخن کو کمکی کی ترتیب سے
پیش کرنے کے امکانات بھی موجود ہیں ۔ اوپیرا ہاؤس کے مقابلہ میں کسی نغمہ وسرود
کی محفل میں نظم کے جراثیم تیزی کے ساتھ پیدا ہو سکتے ہیں ---- اس سے زیادہ
میں اور کچھ نہیں کہہ سکتا اور اس معاملہ کو ان پر چھوڑ دیتا ہوں جنہوں نے موسیقی کی تعلیم
حاصل کی ہے لیکن شاعری کے دو اہم فرائض کے بارے میں پھر میں آپ کو یاد
دلاتا چلوں ---- موسیقانہ جامعیت میں زبان کتنی ہی آگے کیوں نہ بڑھ جائے
ہمیں ایک ایسے دور کی امید رکھنی چاہیئے جب شاعری ایک بار پھر روزمرہ کی
بات چیت اور محاورہ کی یاد تازہ کر سکے ---- ایسے ہی مسائل ہمیشہ پیدا ہوتے
رہتے ہیں اور نت نئی شکلوں میں سامنے آتے رہتے ہیں اور اس طرح ہمیشہ شاعری
کی (جیسا کہ ایف ۔ ایس ۔ اولیور نے سیاست کے بارے میں کہا ہے) نا مختتم
مہمات جاری رہتی ہیں ۔

شاعری اور ڈرامہ

پہلے میں آپ سے ایک سوال کرتا چلوں کہ آخر ڈرامہ نثر کے بجائے نظم ہی میں کیوں لکھا جائے۔ بظاہر تو یہ سوال آسان معلوم ہوتا ہے لیکن دراصل اس کا جواب اتنا سہل نہیں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ آپ ان لوگوں میں سے ہوں جو شاعری کو پسند کرتے ہیں اور اس لئے اس کے جواز کی ضرورت ہی محسوس نہ کرتے ہوں۔ یا پھر ان لوگوں میں سے ہوں جو تھیٹر کو تو پسند کرتے ہیں لیکن وہاں شاعری کی سرے سے ضرورت ہی محسوس نہیں کرتے۔ لیکن میرا خیال یہ ہے کہ ایسے بھی کچھ لوگ ہیں جو واقعتاً شاعری کو پسند نہیں کرتے۔ اسی لئے میں پہلے ہی یہ بات واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ خواہ آپ شاعری کو پسند کرتے ہوں، یا ناپسند کرتے ہوں، یہ ذریعۂ اظہار تھیٹر کے لئے ایک مثالی ہیئت کا درجہ رکھتا ہے۔

ایک زمانے سے نثر کے مکالمے تھیٹر میں عام اور مقبول رہے ہیں۔ ہم پر اب تک ابسن کا اثر موجود ہے۔ میرا مطلب نثر والے ابسن سے ہے اور ہم اس بات کو تسلیم کرنے میں تامل کرتے ہیں کہ دراصل ابسن ایک شاعر تھا کہ جس نے تقریباً سارے کھیل نثر میں لکھے۔ یہ بات تو عام طور پر تسلیم کی جاتی ہے کہ نظم ایک ایسا ذریعۂ اظہار

ہے جسے تھیٹر نے ٹکسال باہر کردیا ہے اور یہ کہ یہ ذریعہ صرف پریوں کے قصہ کہانیوں کے لئے موزوں ہے یا پھر قدیم اور زمانہ ماضی کے کھیلوں کے لئے یہ کہ جدید مسائل اور جدید رجحانات کا اظہار صرف نثر ہی میں ہو سکتا ہے۔ حقیقت بھی یہ ہے کہ تھیٹر کے شائقین شاعری کی طرف سنجیدگی سے توجہ بھی نہیں دیتے تاوقتیکہ وہ یا تو شیکسپیر کا ڈرامہ ہو' یا پھر سفکلز اور ریسین کا۔ اور یا پھر کوئی ایسا ڈرامہ نگار ہو جسے مرے ہوئے ایک زمانہ گزر چکا ہو۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود میرا خیال ہے کہ عظیم جدید ڈرامہ نگار جیسے ابسن۔ اسٹرنڈبرگ' یہاں تک کہ چیخوف بھی، اصل میں شاعر تھے جن کی صلاحیتیں نثر کی پابندیوں کی وجہ سے حد درجہ متاثر ہوئی تھیں۔ لیکن برخلاف اس کے میں اُن لوگوں کی داد دینا چاہتا ہوں کہ جنہوں نے ہمارے اپنے زمانے میں تھیٹر کے سلسلہ میں کچھ تجربات کئے ہیں اور خصوصاً ولیم بٹلر ییٹس' ہیوگو داں ہوفمنس تھل وغیرہ۔ یہ وہ شاعر تھے جو ڈرامہ نویس بھی تھے اور جنہوں نے اس زمانہ میں جبکہ تھیٹر میں نثر غالب اور مقبول تھی شاعری اور اسٹیج کے قدیم روایتی رشتے کو زندہ اور برقرار رکھا۔ گزشتہ پندرہ سال میں کم از کم انگلستان میں ایسے بہت سے نوجوان شاعر پیدا ہوئے جنہوں نے تھیٹر میں تجربے کئے۔ اس سلسلہ میں آڈن میکنیس۔ اسپنڈر اور جدید ترین نسل کے شعراء رونالڈ ڈنکن۔ نورمن نکلسن۔ اینے رڈلر۔ کرسٹفر فرائی کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ تمام دوسرے انگریزی شعراء پر شیکسپیر کے غالب اثرات اور شاید

ہماری اپنی زبان کے مزاج کی وجہ سے بھی، انگریزی شعراء کا رجحان ہمیشہ اسٹیج کی طرف رہا ہے۔ لیکن میرا خیال یہ ہے کہ شاعری کو اسٹیج پر ایک بار پھر مقبول کرنے کے لئے، جیسے کہ وہ آج سے چار سو سال قبل تھی، ہمیں اپنی ایک اور نسل کی کوششوں کی ضرورت پڑے گی لیکن اس کے ساتھ شرط یہ ہے کہ اس نسل کو بھی فضا ایسی ہی سازگار ملتی رہے۔

یہی وہ مسئلہ ہے جس کے متعلق میں اپنے خیالات کا اظہار کرنا چاہتا ہوں۔ پہلے میں یہ بات واضح کردوں کہ آخر میں منظوم ڈرامے سے چاہتا کیا ہوں؟ وہ کون سے مقاصد ہیں جن کو اسے قائم کرنا ہے۔ اور تھیٹر کے عام شائقین میں ایک بار پھر مقبول ہونے کے لئے وہ کون سا راستہ ہے جس پر اسے چلنا ہے۔ دوسرے یہ کہ میں ان وجوہات کو بھی واضح کرنا چاہتا ہوں کہ جن سے اس کا اندازہ ہو سکے کہ نظم تھیٹر کے لئے نثر سے زیادہ وسائل رکھتی ہے۔ اس سلسلہ میں زیادہ تر مثالیں میں اپنے ہی تجربات سے پیش کروں گا۔ یہ بات کسی خود پسندی کی بناء پر نہیں ہے بلکہ اس کی وجہ یہ ہے کہ میں اپنے نظریات اور مطمحِ نظر، اپنی جزوی کامیابی یا ناکامی کو اپنے دوسرے ہم عصر شعراء کے تجربات و تخلیقات سے کہیں بہتر سمجھتا ہوں اور کچھ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ میری اپنی تخلیق کا ارتقاء ان عام نتائج کو، جو میں اخذ کرنا چاہتا ہوں، زیادہ بہتر طریقہ پر واضح کر سکتا ہے۔

میرا پہلا کھیل، مرڈر ان کیتھڈرل Murder in Cathedral

قبولیتِ عام کی ان حدود سے تجاوز نہ کرسکا جو عموماً جدید منظوم ڈرامے کے حصہ میں آئی ہے۔ اِس سلسلہ میں ایک وجہ تو یہ تھی کہ یہ ایک مذہبی ڈرامہ تھا اور دوسری وجہ یہ کہ اس میں وہ تاریخی واقعات پیش کئے گئے تھے کہ جو آج سے آٹھ سو سال قبل وقوع میں آئے تھے اور جن سے میرے سامعین بھی خوب اچھی طرح واقف تھے۔ مذہبی اور تاریخی موضوعات کی وجہ سے شاعری بہرحال اسٹیج پر ہمیشہ قابلِ برداشت رہی ہے اور اگر تھیٹر کے عام شایقین اور ڈرامہ کے معمولی نقاد ایسی شاعری کو بھی سنجیدگی سے قبول نہیں کرتے تو اس کے یہ معنی ہوتے ہیں کہ وہ مذہب اور تاریخ کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی سلوک کرتے ہیں۔ لیکن اس کے برخلاف سامعین کی وہ جماعت جو مذہبی اور تاریخی کھیلوں کو دیکھنے کے لئے جمع ہوتی ہے وہ لازماً شاعری کو موزوں ذریعۂ اظہار کے طور پر قبول کرنے کے لئے بھی ضرور تیار ہو کر آتی ہے لیکن ایک مذہبی تاریخی ڈرامہ شاعر کے لئے زبان کے خاص مسائل پیدا کر دیتا ہے ـــــ الفاظ اور محاورے جو استعمال کئے جائیں وہ ہو بہو وہ نہیں ہونے چاہئیں جو اُس زمانے میں مستعمل ہیں ـ آپ کو اپنے سامعین کو عہدِ ماضی میں لے جانا ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس کا بھی خیال رہے کہ وہ صد درجہ قدیم اور عہدِ عتیق کے بھی نہ ہوں کیونکہ آپ کو کرداروں، واقعات کے عمل اور موقع و محل کو اس قدر حقیقی شکل میں پیش کرنا ہوتا ہے جیسے وہ کل ہی ہوئے ہوں۔ اس کے لئے اسلوب کو "غیر جانبدار" ہونا چاہئے

اور اسے ماضی و حال دونوں کی ملی جُلی عکاسی کرنی چاہئے۔ میرے اس کھیل میں نظم کو ایک مثالی حیثیت میں پیش کیا گیا ہے۔ بعض جگہ قافیہ کے استعمال سے اور بعض جگہ سہ حرفی صنعت (Allsteration) کے استعمال سے۔ اس کھیل میں گرے ہوئے وزن اور محذوفات کا استعمال ہیں شیکسپیئر سے پہلے کی شاعری کے دور کی طرف لے جاتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس ڈرامہ کو سُن کر سامعین کو قرون وسطیٰ کے ڈرامہ ایوری مین (Every Men) اور چودھویں صدی کے (Piers Plowmen) کی شاعری کا احساس مسلسل ہوتا رہتا ہے۔ یہ بات تو واضح ہے کہ بارھویں صدی کی زبان کو جس پس منظر میں یہ ڈرامہ لکھا گیا تھا، دوبارہ استعمال کرنے کا سوال تو پیدا ہی نہیں ہوتا تھا اور وہ اس لئے کہ وہ زبان قطعی طور پر آج کے انگریزی سامعین کی سمجھ میں نہیں آسکتی تھی۔ اس لئے میں نے ان خطبوں کو جو درمیان میں آئے تھے نثر میں لکھا اور ان کے لئے وہ اسلوب اختیار کیا جو سترھویں صدی کے ابتدا میں انگریزی خطبوں میں استعمال ہوتا تھا۔ لیکن انہیں بھی عہد عتیق اور متروک الفاظ و تراکیب سے پاک رکھا۔

اس ڈرامہ میں مجھے ہیئت کے ان عام مسائل سے بھی دوچار ہونا پڑا جن سے انگریزی زبان میں منظوم ڈرامہ لکھنے والے کو واسطہ پڑتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ جن سے ہر اُس زبان کے جدید منظوم ڈرامہ نگار کو بھی واسطہ پڑتا ہے

جس کی روایت کا سلسلہ طویل اور گہرا ہے — انگریزی کا مسئلہ دراصل شیکسپیئر کے اشعار سے بچ کر نکلنے کا مسئلہ ہے اور ساتھ ساتھ آزاد نظم کے غیر مقفیٰ (Iambic Tetrameter) سے بھی بچ کر نکلنے کا مسئلہ ہے جو انگریزی شاعری کا عام معیار بن کر رہ گیا ہے۔ اٹھارھویں اور اُنیسویں صدی کے ہر اُس شاعر نے جس نے منظوم ڈرامہ لکھنے کی کوشش کی ہے اسی وزن کو استعمال کیا ہے۔ وہ نہ تو شیکسپیئر کی شاعری کی آواز بازگشت سے بچ کر نکل سکے ہیں اور نہ تمام اس غیر ڈرامائی شاعری کی آواز سے اپنے دامن کو بچا سکے ہیں جو اس بحر میں لکھی گئی ہے۔ یہی وجہ ہے ان کی زبان سے مکالماتی انداز اور بات چیت کے لہجہ کا احساس نہیں ہوتا۔ اس احساس کو پیدا کرنے کے لئے ضروری ہے کہ اپنے زمانہ کی سی بات چیت کا انداز اختیار کیا جائے۔ اپنے عظیم اسلاف کے زمانہ کی بات چیت کا سا انداز اختیار کرنا جنہیں مرے ہوئے بھی صدیاں گزر چکی ہیں ایک بے موقع سی بات ہے۔

بہرحال کم از کم میں نے شیکسپیئر کی تقلید نہیں کی اور نہ میں نے اس قسم کے شعر لکھے جس قسم کے میں نے اپنی غنائی نظموں میں لکھے تھے۔ بلکہ میرے ذہن پر تو یہ خیال مسلط تھا کہ مجھے ایسے شعر لکھنے چاہئیں کہ جو صرف اور محض میرے اس کھیل اور اس کے موضوع پر پورے اُتر سکیں۔ اس سلسلے میں میں نے کوئی عام مسئلہ بھی حل نہیں کیا۔ اس کے بھی دو وجوہ ہیں۔ ایک وجہ تو یہ ہے کہ اس ڈرامہ میں میں نے زیادہ تر کورس کے

استعمال پر انحصار کیا ہے۔ اس کے لئے بھی میرے پاس دو جواز تھے۔ ایک تو یہ کہ اس کھیل کا بنیادی عمل، تاریخی واقعات اور وہ اضافے بھی جو میں نے خود کیے تھے کافی محدود تھے۔ میں کرداروں کی تعداد بھی بڑھانا نہیں چاہتا تھا۔ اور ساتھ ساتھ میں بارھویں صدی کی سیاست کا تاریخی روزنامچہ بھی نہیں لکھنا چاہتا تھا۔ میں تو صرف موت اور شہادت کے مسئلہ پر اپنی پوری توجہ مرکوز کرنا چاہتا تھا۔ مشتعل عورتوں کا کورس میرے لئے صد درجہ مددگار ثابت ہوا۔ ان عورتوں کے اپنے جذبات کے اظہار سے ڈرامہ کے بنیادی عمل کی اہمیت بھی واضح ہوگئی۔ دوسرا محرک یہ تھا کہ ایک شاعر کے لئے مجھن کی سادہ تالی (Choral Verse) لکھنا، ڈرامائی مکالموں کے مقابلے میں زیادہ آسان ہے۔ کیونکہ یہ کچھ اس قسم کی چیز ہوتی ہے جس پر وہ پہلے ہی سے قدرت حاصل کرچکا ہوتا ہے اور کورس کا استعمال تھیٹر کی تکنیک کی کمزوریوں کو چھپا کر اس کے زور اداء قوت میں اضافہ کردیتا ہے۔ اسی وجہ سے میں نے یہ سوچا کہ منظوم ڈرامہ مجھے اس وقت تک نہیں لکھنا چاہیئے تاوقتیکہ میں یہ نہ دیکھ لوں کہ میں بغیر کورس کے بھی اچھے منظوم ڈرامے لکھ سکتا ہوں۔

مرڈر ان کیتھڈرل Murder in Cathedral

کے بعد میں نے یہ محسوس کیا کہ تین مسئلے اب بھی ایسے ہیں جو حل نہیں ہو سکے ہیں۔ پہلا تھا، شعر کی ہیئت اور زبان کے انتخاب کا مسئلہ ــــــ ایک ایسی زبان جو ہر اس موضوع پر جسے میں لکھنے کے لئے پسند کروں، پوری اُتر سکے۔ دوسرا مسئلہ تھا ایسے منظوم ڈرامے

لکھنے کا جو بغیر غنائی شاعری (Lyrical Poetry) کے بھی لکھے جاسکیں۔
اور تیسرا مسئلہ یہ تھا کہ میں یہ معلوم کرنا چاہتا تھا کہ آیا میں نثر کے استعمال کو قطعی طور پر ترک بھی کر سکتا ہوں یا نہیں۔ "مرڈر ان کیتھڈرل" میں نثر کے دو ٹکڑوں کو میں نظم میں نہ لکھ سکا تھا جس رنگ کے شعر میں نے اس ڈرامہ میں استعمال کئے، سامعین کو اس امر کا احساس تھا کہ جو کچھ وہ سن رہے ہیں، شعر میں سن رہے ہیں —— ان لوگوں کے لئے بھی جو پابندی کے ساتھ گرجا جاتے ہیں منظوم وعظ ایک نامانوس سی چیز ہے اور اس طرح اگر اس موقع پر میں نثر کے بجائے نظم کا استعمال کرتا تو اس طرح یقیناً وعظ کا فریب اور طلسم بھی ٹوٹ جاتا۔ پھر یہی نہیں، میرے سورماؤں (Knights) کی تقریروں میں جو اس بات سے بخوبی واقف تھے کہ وہ ایسے لوگوں میں تقریر کر رہے ہیں جو مرتے کے آٹھ سو سال بعد زندہ ہیں، جدید نظام العمل میں نثر کا استعمال بڑا موثر و کارگر ثابت ہوا۔ اس کا مقصد صرف یہ تھا کہ سننے والوں میں دلچسپی اور اطمینان سے ایک گونہ شدید تاثر (Shoek) پیدا کیا جائے۔ لیکن یہ بھی دراصل ایک قسم کی چال اور ترکیب تھی جس کی ویسے تو کوئی خاص افادیت نہ تھی لیکن یہ انداز صرف اسی کھیل کے لئے بہتر اور موزوں تھا —— یہ تو خیر بہت دور کی کوڑی ہے اگر اس بات پہ غور کیا جائے اور اس کی وجوہات کو سمجھا جائے کہ آخر پھر شیکسپیئر نے نثر میں سین کیوں لکھے اور آج ہم کیوں نہیں لکھ سکتے؟ اس سلسلہ میں بس اتنا ہی کہہ دینا کافی ہوگا کہ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ جدید منظوم ڈرامہ اپنا جواز اس وقت تک پیش نہیں کر سکتا جب تک وہ "ہر بات" کو نظم میں کہنے کی صلاحیت

پیدا نہ کرلے۔

لیکن اسی کے ساتھ ساتھ یہ کہہ کر میں اس بات پر زور دینا نہیں چاہتا کہ ڈرامائی شاعری سے تاریخی و اساطیری موضوعات۔ کورس اور مغربی یورپ کے روایتی ڈرامائی شعری ہیئت کو قطعی خارج کر دیا جائے۔ میں یہ بات بھی کہنا نہیں چاہتا کہ موزوں کردار اور مقام صرف وہی بن سکتے ہیں جو جدید زندگی سے متعلق ہیں یا یکہ منظوم ڈرامہ میں صرف مکالمے ہی ہونے چاہئیں اور شعر کے لئے اب کسی نئی ہیئت کی ضرورت ہے۔ میں صرف اپنے لئے قانون وضع کر سکتا ہوں اور میں وہی راستہ اختیار کر رہا ہوں جو میرے لئے واحد راستہ بن سکتا ہے۔ اگر شعری ڈرامہ کو دوبارہ اپنی جگہ حاصل کرنی ہے تو اسے اس بات کو دکھانا ہوگا کہ وہ، تمام وہ چیزیں پوری کر سکتا ہے جن کے متعلق اب تک یہ سمجھا جاتا رہا ہے کہ نثر میں بہتر طریقہ پر ادا ہو سکتی ہیں۔ جہاں تک تاریخی کھیلوں کا تعلق ہے سامعین صرف ان کرداروں کی زبان سے، جو اگلے زمانہ کے لبادوں میں ملبوس نظر آتے ہیں، شاعری کو قبول کرنے کو تیار ہیں۔ لیکن اب ضرورت اس امر کی ہے کہ وہ شاعری کو ان کرداروں کی زبان سے بھی قبول کریں جو جدید لباس پہنے ہوئے ہوں۔ جو جدید قسم کے مکانوں اور فلیٹ میں رہتے ہوں۔ ٹیلیفون اور موٹر کاریں استعمال کرتے ہوں۔ ــــ سامعین شاعری کو کورس کے ذریعہ قبول کرنے کو اس لئے تیار ہیں کیونکہ یہ بھی جدید زندگی سے کافی دور کی چیز ہے۔ وجہ یہ ہے کہ جدید سامعین کورس کو ڈرامہ نہیں بلکہ شاعری سمجھتے ہیں اور بالآخر سامعین اسی شاعری کو قبول کرتے ہیں جو ان کے کلاسیکی شاعروں نے

رنگ میں نظر آتی ہے اور جس سے ان کے کان مانوس رہے ہیں۔ لیکن دراصل یہ وہ نئے ہے جو زبان کی ترقی کے ساتھ بے شری ہو گئی ہے اور جس نے زبان کی ترقی کا ساتھ چھوڑ دیا ہے۔ اب ہمیں یہ کرنا ہے کہ شاعری کو اس دنیا میں واپس لانا ہے جس میں سامعین رہتے بستے ہیں اور جس دنیا میں تھیٹر سے واپس آکر وہ دوبارہ لوٹ آتے ہیں۔ اب ضرورت اس امر کی نہیں ہے کہ ہم سامعین کو کسی ایسی غیر حقیقی دنیا میں لے جائیں جو ان کی اپنی دنیا سے قطعی الگ ہو اور جہاں پہنچ کر شاعری کی زبان استعمال کی جا سکے۔

ڈرامہ نگاروں کی آئندہ نسل سے جو کچھ میں چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ وہ ہمارے تجربوں سے پورا استفادہ کر کے ڈرامہ میں ایسی زبان اور ایسے کردار پیش کریں کہ سامعین کو اسٹیج پر کام کرنے والے لوگ بالکل اپنی ہی طرح کے نظر آئیں اور وہ یہ محسوس کرنے لگیں کہ "ہم بھی تو شاعری میں بات کر سکتے ہیں"۔ اس طرح وہ اجنبی اور مصنوعی دنیا سے بچ جائیں گے اور ان کی معمولی، روزمرہ کی بے کیف اور تیرہ و تار دنیا بدل کر جگمگا اٹھے گی۔ اگر شاعری ان کے لئے ایسا نہیں کر سکتی تو پھر وہ بذاتِ خود ایک زائد قسم کی آرائش کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔

اسی لئے میرے ذہن میں یہ خیال پک رہا تھا کہ اپنے دوسرے کھیل کے لئے میں کوئی ایسا موضوع چنوں جو ہم عصر زندگی سے متعلق ہو جس کے کردار ہمارے اپنے کردار ہوں۔ جو ہماری اس دنیا میں رہتے سہتے ہوں۔ اور ہمارے ہی جیسے کپڑے پہنتے ہوں "دی فیملی ری یونین" (The Family Reunion) میں میرا

بنیادی خیال یہی تھا کہ میں شاعری میں ایک ایسی ہیئت تلاش کروں جو جدید زندگی کے زیادہ سے زیادہ قریب ہو۔ اور جس میں عام باتیں۔ روزمرہ کی زندگی کے اقوال اور فقرے بغیر کسی لغویت اور نامعقولیت کے پیش کئے جاسکیں اور جس میں بے حد شاعرانہ زبان بغیر کسی دوسرے سے متاثر ہوئے استعمال کی جاسکے میرا خیال ہے کہ میں نے اس سلسلہ میں کچھ ترقی ضرور کی ہے۔ اس کھیل میں سوائے اخبار کے ایک مختصر سے حوالے کے 'نثر' بالکل نہیں ہے۔ میں نے روایتی کورس سے بھی پیچھا چھڑا لیا اور اس کی جگہ ایسے غنائی حصے پیش کئے جو ایسے ایکٹروں کی زبان سے ادا کئے گئے جنہوں نے عام مکالموں میں بھی حصہ لیا تھا اور جن کا کھیل میں ایک علیحدہ پارٹ بھی تھا ـــ اب جبکہ میں اس بات کا اعتراف کررہا ہوں کہ میں شاعری کی حیثیت سے اس کے غنائی حصوں کو اب بھی پسند کرتا ہوں، مجھے اس کا بھی احساس ہے کہ اس میں شاعری کچھ زیادہ ہی نمایاں رہی۔ اس کے کچھ حصے اطالوی اوپرا کے ایریا (Aria) کے رنگ میں لکھے گئے تھے، جس میں عمل صرف اس لیے رک جاتا ہے تاکہ سامعین غنائی ساز کی گت اور اس کے وقفہ سے محظوظ ہو سکیں "دی فیملی ری یونین" میں میں نے ایسا شعری انداز اختیار کیا تھا جو ڈرامائی نہیں تھا۔ اور ڈرامہ کے سلسلہ میں بھی میں نے زیادہ تر انحصار ایس کیلس (Aeschylus) کے ساتھ ادبی ملاقات پر کیا تھا۔ اس لئے میں اپنے دوسرے کھیل میں کلاسیکل ڈرامہ

کی ساخت اور وضع کے ہر حوالہ کو نظر انداز کرنا چاہتا تھا اور اسی کے ساتھ ساتھ شاعری برائے شاعری کو بھی ترک کرنا چاہتا تھا۔

میری خواہش یہ تھی اور اب بھی ہے کہ ایک ایسا منظوم ڈرامہ لکھا جائے جس میں سامعین اپنے دماغ کو کسی خاص ماحول میں لے جائے بغیر شاعری کو سن سکیں میں ایک ایسا کھیل لکھنا چاہتا تھا جس میں سامعین غیر شعوری طور پر شعر کے بحر و وزن سے متاثر ہو سکیں۔ او نہیں اس بات کا احساس ہی نہ ہو کہ جو کچھ وہ سن رہے ہیں وہ سب کچھ شعر میں ہے میں یہ بھی چاہتا تھا کہ سامعین کو شاعری کا احساس صرف شدید لمحات کے موقع پر ہو میں یہ بھی چاہتا تھا کہ ایسے موقعوں پر وہ یہ محسوس ہی نہ کریں کہ وہ ٹی۔ ایس ایلیٹ کے شعروں کو سن رہے ہیں بلکہ وہ یہ محسوس کرنے لگیں کہ ڈرامائی عمل ایک ایسے نقطہ پر پہنچ گیا ہے جہاں کرداروں کی زبان از خود شاعری بن گئی ہے۔ اور حقیقت بھی یہ ہے کہ حساس لوگوں کی زندگی میں ایسے موقعے آتے ہیں جب وہ یہ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ اگر وزن، بحر اور الفاظ ان کے پاس ہوتے تو وہ اپنے محسوسات کو بہتر طریقہ پر شعر ہی میں بیان کر سکتے تھے۔ میں اپنے تیسرے کھیل میں کہاں تک اور کس حد تک کامیاب ہوا اس کے بارے میں تو میں کچھ نہیں کہہ سکتا۔ اس کا فیصلہ تو آپ خود کریں گے لیکن اتنا میں ضرور جانتا ہوں کہ اگر میں یہ بتا دوں، کہ میری کوشش اس سلسلہ میں کیا تھی، تو شاید اس صورت میں آپ بہتر فیصلہ کر سکیں گے۔ یہ بات دیکھ کر مجھے یک گونہ اطمینان ہوا کہ کئی نقاد اس بات کا فیصلہ ہی نہ کر سکے کہ ڈرامہ نظم میں تھا

یا نثر میں۔ اس سلسلہ میں میرا خیال یہ ہے کہ سامعین پر شعر کا غیر شعوری اثر اس کے تاثر کا ایک بہت ضروری حصہ ہے اور اس کے استعمال کا بہترین جواز بھی!

اس سے قبل کہ میں اس سلسلہ میں دلیلیں پیش کرتا چلا جاؤں اور یہ بتاؤں کہ شاعری سنجیدہ ڈرامہ کے لئے ایک مثالی ہیئت کا درجہ رکھتی ہے، میں ایک عظیم شعری ڈرامہ کے ایک سین کا مختصر تجزیہ کردوں۔ یہ سین اس کھیل کا پہلا ہی سین ہے۔ میں اس کو اس لئے مثال کے طور پر پیش کر رہا ہوں کہ یہ ایسے موقع پر آتا ہے جہاں شدید لمحات کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا اور یہ کوئی ایسا سین بھی نہیں ہے جس میں آپ کو شعری عنصر کے صدر درجہ نمایاں ہونے کی توقع ہو۔ یہ سین خالصۃً ڈرامائی معیار سے ایک مکمل افتتاحی سین ہے۔ ڈرامہ نگار اس سین سے اپنے کھیل کے لئے راستہ بناتا ہے اور سامعین میں زبردست دلچسپی پیدا کرتا ہے پھر بھی نہیں میں نے اسے اس لئے بھی چنا ہے کہ یہ ہلٹ کا پہلا سین ہے۔

جب ہم اسٹیج پر ہلٹ کے پہلے سین کو دیکھتے ہیں تو جس چیز پر ہماری توجہ نہیں جاتی وہ ہے انداز بیان کا حیرت انگیز انحراف۔ یہ ایک ایسا جامع سین ہے جس میں کوئی بھی بات فاضل یا زائد نہیں ہے۔ اس بات کا اندازہ ہمیں صرف اسی وقت ہوتا ہے جب ہم بار بار اسے پڑھتے ہیں اور اسی وقت ہماری سمجھ میں یہ بات آتی ہے کہ ہمارے سامنے کیا پیش کیا گیا ہے اور کس کس انداز سے۔ پہلی بائیس سطریں سادہ ترین الفاظ اور مانوس محاوروں کی مدد سے لکھی گئی ہیں۔ اس منزل تک پہنچنے

کے لئے، جہاں پہنچ کر وہ یہ بائیس سطریں لکھ سکا شیکسپیئر کو اسٹیج کے لئے لکھتے لکھتے برسوں گزر چکے تھے اس کی ابتدائی تحریروں میں ایسی موثر سادہ بیانی اور پُرکاری نظر نہیں آتی۔ اسے بات چیت۔ مکالماتی انداز اور مقامی شاعری کو (جیساکہ رومیو جولٹ میں نرس کا کردار ہے اور جس میں تقریر کی بے تکلفی کا تاثر تضاد سے پیدا کیا گیا ہے) چست ڈرامائی مکالموں کی شکل میں ڈھالنے کے لئے برسوں ریاض کرنا پڑا۔

کوئی بھی شاعر ڈرامائی شاعری پر اس وقت تک عبور حاصل نہیں کر سکتا جب تک وہ ایسے شعر نہ لکھ سکے جو بناوٹ سے پاک ہوں۔ جو صاف شفاف ہوں۔ آپ شاعری کو صرف شاعری کے لئے نہیں سُنتے بلکہ فوراً اس کے معنی کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ جب آپ ہملٹ کے ابتدائی شعر سُنتے ہیں تو آپ کی توجہ اس بات کی طرف نہیں جاتی کہ کردار نثر میں بول رہے ہیں یا نظم میں۔ شعر ہم پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اور ہم نثر سے زیادہ اور اس سے مختلف قسم کا بھرپور اثر قبول کرتے رہتے ہیں ہمیں اس موقع پر سوائے اس کے کچھ خبر بھی نہیں ہوتی، کہ کہر آلود رات ہے۔ افسران ایسی نور (Elsinore) کی فصیل کی حفاظت کر رہے ہیں اور چاروں طرف بدشگون، اُکتا دینے والا عمل ہو رہا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ اس سے میرا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ منظوم ڈرامہ میں اس کی گنجائش ہی نہیں ہوتی کہ ہم خوبصورت شاعری سے فوری طور پر محظوظ ہوسکیں۔ میرا مطلب تو صرف اتنا ہے کہ مصنف اپنی ڈرامائی صلاحیتوں سے ایسا ورغلائے کہ ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جائیں کہ

ایسے موقع پر شاعری کے علاوہ کوئی دوسرا اسلوب ہو ہی نہیں سکتا تھا میرا مطلب یہ ہے کہ حقیقی ڈرامہ نگار شاعر ہمارے ذہن سے شاعری اور نثر کے امتیازات کو مٹا دیتا ہے اور ایسے لمحات میں شاعر اور ڈرامہ نگار ایک وحدت بن جاتے ہیں۔

موقع و محل کے لحاظ سے موزوں، چوکیداروں کے کردار کے مطابق، مختصر، چست اور بے ساختہ جملوں سے شروع ہو کر فوری ضرورت کے مطابق کرداروں کو واضح کرتے ہوئے اس سین کے شعر شاہی درباریوں کے نمودار ہونے کے بعد، ایک آہستہ تر حرکت کے ساتھ سبک رفتاری سے بڑھتے چلے جاتے ہیں ـــــ

"ہوریشیو کہتا ہے کہ یہ صرف ہمارا واہمہ ہے"

اور یہ حرکت بادشاہ کی روح (Ghost) کے نمودار ہونے کے فوراً بعد سنجیدگی اور شوکت سے بدل جاتی ہے ـــــ

اے غاصب! رات کے وقت تو کون ہے؟

لگے ہاتھ یہ بات بھی ذہن نشین رکھئے کہ فعل "مغصب" کے استعمال سے ڈرامہ کے پلاٹ کی طرف بھی ذہن خود بخود منتقل ہو جاتا ہے اور لفظ "ملک معظم" کا استعمال بڑی چابکدستی کے ساتھ ہمیں یہ بات یاد دلاتا ہے کہ یہ روح کس کی ہے؟

"اسی طرح وہ غصہ کرتا ہوا دکھائی دیا تھا، جب وہ غصہ میں جھگڑتا ہوا
پولینڈ والوں پر جو برف پر چلنے والی گاڑیوں میں تھے وار کرنے لگا تھا"

یہاں ایک مرتبہ پھر "روح" کے نمودار ہونے کے بعد اور ہوریشیو کے جواب کے ساتھ

بے ربط طریقہ پر وزن اور بحر بدل جاتے ہیں۔ الفاظ غیر مسلسل حرکت کو روک لیتے ہیں ــــــ

"ہم اس کی ذلت کر رہے ہیں۔ وہ اس قدر شاندار ہے
اور ہم اس پر تشدد کا ارادہ کرتے ہیں"

اور یہ سین مارسیلس کی تقریر کے ساتھ ایک خاص بلندی پر پہنچ جاتا ہے ــــــ

"مرغ کی بانگ سن کر وہ غائب ہو گیا
کچھ لوگ کہتے ہیں کہ اس زمانہ میں
جب ہمارے بچانے والے حضرت عیسیٰ کی پیدائش کا زمانہ آتا ہے
صبح کے وقت بولنے والی چڑیا رات بھر گاتی رہتی ہے"

اور پھر ہوریشیو کے جواب سے ــــــ

میں نے بھی ایسا ہی کچھ سنا ہے اور ایک حد تک اس پر یقین بھی کرتا ہوں
مگر دیکھو صبح سرخی مائل چادر میں لپٹی ہوئی دور مشرقی پہاڑی
پر پڑی ہوئی اوس پر قدم قدم آ رہی ہے۔
ہمیں اپنا پہرہ ختم کرنا چاہیئے

یہ عظیم شاعری ہے اور بے انتہا ڈرامائی بھی لیکن یہ ڈرامائی اور شاعرانہ ہونے کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ جب ہم اس کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس سے ایک قسم کا موسیقانہ نقش (Pattern) ابھرتا ہے کہ جس نے ہمارے جذبات کی نبض کو غیر

شعوری طور پر دھیما بھی کر دیا ہے اور تیز بھی۔ یہ بات دیکھئے کہ مارسیلس کے آخری الفاظ میں سوچے سمجھے شاعرانہ انداز کا احساس ہوتا ہے۔ جب ہم یہ مصرعے پڑھتے ہیں ــــــــ

" مگر دیکھو، صبح سُرخی مائل چادر میں لپٹی ہوئی، دور مشرقی پہاڑی پر پڑی ہوئی اوس کچھ قدم قدم آرہی ہے "

تو ہم ایک لمحہ کے لیئے کرداروں سے آگے نکل جاتے ہیں۔ ہوریشیو کی بات چیت سے کسی بدنظمی کا احساس نہیں ہوتا۔ اس سین کے تغیرات قانون کے تابع رہتے ہیں اور ساتھ ساتھ موسیقانہ اور ڈرامائی بھی۔ ذرا دیکھئے کہ ہوریشیو کے دو مصرعوں سے پہلے جن کا میں نے دو مرتبہ حوالہ دیا ہے، تمہید کے طور پر ایک سطر سادہ ترین معاشی زبان میں ادا کی گئی ہے جو نظم بھی ہے اور نثر بھی۔ اور اس کے فوراً بعد وہ ایک بے ربط سی ترکیب استعمال کرتا ہے جو اسٹیج کی ہدایت سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی ــــ

" ہمیں اپنا پہرہ ختم کرنا چاہیئے !

اسٹیج کے فن اور موسیقی کے نقطۂ نظر سے عظیم شعری ڈرامہ میں دو مثبتی اور یک رخی نمونے کا تجزیہ اور مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ میرا خیال ہے کہ یہ بات واضح کی جاسکتی ہے کہ شیکسپیئر نے اس موسیقانہ نمونے کو صرف ایک ہی سین میں پیش نہیں کیا بلکہ پورے کھیل میں اس بات کو قائم رکھا ہے۔ لیکن اس ایک سین کا مطالعہ یہ بات دکھانے کے لئے کافی ہے کہ عظیم منظوم ڈرامہ کی شاعری صرف مکانوں کی آرائش

ہی نہیں کرتی جو بحیثیت ڈرامہ کے نثر میں بھی اچھی طرح بیان کئے جا سکتے ہیں بلکہ یہ ڈرامہ کو بے انتہا ڈرامائی اور کچھ سے کچھ بنا دیتی ہے۔ یہ اس امر کو بھی ظاہر کرتا ہے کہ سامعین کے لئے شاعری کا زیادہ اہم کام یہ ہے کہ جب وہ تھیٹر میں بیٹھ کر ہملٹ جیسے کھیل کو سنتے اور دیکھتے ہیں تو وہ اس بات سے بالکل بے خبر ہو جاتے ہیں اور پھر اس کا اثر صرف محض انہی لوگوں پر نہیں ہوتا جو شاعری کو پسند کرتے ہیں بلکہ ان پر بھی ہوتا ہے جو شاعری کو پسند نہیں کرتے۔ ایسے لوگوں سے جو شاعری کو پسند نہیں کرتے میری مراد وہ لوگ ہیں جو شاعری کی کتاب لے کر نہ پڑھ سکتے ہیں اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں عظیم منظوم ڈرامہ کا مقصد یہ ہونا چاہیئے کہ ایسے لوگ بھی غیر شعوری طور پر شاعری سے متاثر ہو سکیں۔ اور یہی وہ لوگ ہیں جن کو آج کے ڈرامہ نگار کو ڈرامہ لکھتے وقت اپنے ذہن میں رکھنا چاہیئے۔

اب تک نثر پر نظم کی فوقیت کے میں نے دو فوائد گنوائے ہیں۔ ایک تو شعری وزن کا برانگیختہ کرنے والا اثر جو غیر شعوری طور پر سننے والوں پر ہوتا ہے۔ اور دوسرا اسلوب کے گھٹتے بڑھتے موسیقانہ اثر سے ڈرامے کے امکانات کو گہرا اور مضبوط کرنے کی قوت ممکن ہے یہ چیزیں آپ کو ڈرامہ میں ایسے اضافے معلوم ہوں جو اثر و تاثر میں شدت تو ضرور پیدا کر دیتے ہیں لیکن اس کے اثر کو بدلتے نہیں ہیں لیکن میں تو اس سے زیادہ کا دعویٰ خود بھی نہیں کرتا۔ میرا دعویٰ تو لے دے کے صرف اتنا ہی ہے کہ ہر وہ چیز جو اسٹیج پر نثر میں بیان ہو سکتی ہے وہ نظم میں بھی ہو سکتی ہے بلکہ

اگر یہ کہا جائے تو زیادہ صحیح ہو گا کہ نظم میں ڈرامائی وسعت نثر سے کہیں زیادہ ہے۔ مثال کے طور پر میترلنک کے ڈراموں ہی کو لیجئے۔ وہ نثر میں لکھے گئے ہیں لیکن ان میں وہ تمام خصوصیات ہیں جو شاعری میں ہوتی ہیں۔ اور میترلنک کے ڈراموں کی اس خصوصیت سے انکار بھی نہیں کیا جاسکتا لیکن نثر میں شاعرانہ ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ایک ڈرامہ نویس نظم کی بہ نسبت زیادہ یک رنگ اور زیادہ یکساں رہے۔ اسے حقیقت پسندی کو ترک کرنا ہوتا ہے۔ اور ساتھ ساتھ کردار نگاری کو بھی قربان کرنا پڑتا ہے۔ اور یہ اسی مماثلت اور فرق کو اسٹیج کے کرداروں۔ اپنے اور ان لوگوں کے مابین جنہیں ہم جانتے پہچانتے ہیں، قبول کرنے کا نتیجہ ہے کہ ہم ایک کھیل کے مہتم بالشان تاثرات حاصل کر سکتے ہیں، خواہ وہ کھیل المیہ ہو یا نشاطیہ۔ دراصل نثر میں شعری ڈرامہ کچھ تو شعری روایت کی وجہ سے محدود ہے اور کچھ ہمارے اس روایتی عقیدہ کی وجہ سے کہ "شاعری کے لئے کون سا موضوع مناسب ہے اور اسے پیش کرنے کا کون سا موزوں طریقہ ہے۔"

لیکن جہاں تک منظوم اور منثور ڈرامہ کے فرق کا تعلق ہے میں تو یہ کہوں گا کہ بڑا فرق یہی ہے کہ شعری نثر میں ڈرامہ کو زیادہ شاعرانہ ہونا پڑتا ہے اور عام نثر کے کھیل شعور و آگاہی کے اعتبار سے محدود ہوتے ہیں۔ یہ زیادہ سے زیادہ ہمیں ایک مخصوص نقطۂ نظر کے ماتحت، جانی بوجھی دنیا میں لے جاسکتے ہیں اور اس طرح اس دنیا کے بارے میں ہمارے ادراک کو تیز تر کر سکتے ہیں۔ ہم اس میں اپنی دنیا کے متعلق

بہت کچھ دیکھ سکتے ہیں۔ انسانوں اور مختلف قسم کے لوگوں کے تعلقات اور اختلافات پر، اس سے کہیں زیادہ جو کچھ ہم اپنی روزمرّہ کی زندگی میں ازخود دیکھتے ہیں' روشنی ڈال سکتے ہیں۔ اسی میں کرداروں کو ہماری معمولی فہم کے مطابق برتا کرنا پڑتا ہے۔ اور انہیں اس قسم کی زندگی کا نمائندہ بننا پڑتا ہے جس سے ہم عام طور پر آشنا ہوتے ہیں۔ منثور ڈرامے سے ہماری مروجہ شعوری زندگی کے ترتیب وار جذبات و محرکات کے غیر محدود پھیلاؤ اور ان احساسات کی (جن کو ہم صرف خفیف طور پر یا پھر عمل سے غیر ارادی علیحدگی کے لمحات میں دیکھ سکتے ہیں) بڑی حد تک حاشیہ آرائی تو ضرور ہوتی ہے۔ لیکن یہ حاشیہ آرائی ڈرامائی شاعری کے عظیم تر شدید لمحات میں زیادہ گہرائی کے ساتھ پیش کی جا سکتی ہے عظیم ڈرامائی شاعری میں عظیم ترین منثور ڈرامہ کے مقابلہ میں، احساسات کے وسیع تر پھیلاؤ کو بہتر طریقہ پر بیان کیا جا سکتا ہے۔ ایک منظوم کھیل میں (جیساکہ نثر کے ڈرامہ میں ہوتا ہے) ڈرامہ نویس کے اشخاص، کردار کے بالکل مطابق ہونے چاہئیں لیکن ان میں ایک پہلوداری ہوتی ہے اور عام طور پر نامعلوم دنیاؤں کے بھی نئے نئے راستے کھل جاتے ہیں۔ اس میں الفاظ کے ذریعہ وہ وہ احساسات بیان ہو سکتے ہیں جو صرف موسیقی کے ذریعہ ہی سے بیان کئے جا سکتے ہیں۔

جب میکبیتھ اپنے مشہور الفاظ، جو یوں شروع ہوتے ہیں' ادا کرتا ہے

"کل اور کل اور کل"

یا جب اوتھیلو کا، اچانک اور غیر ارادی طور پر، اپنے غصّہ سے بھرے ہوئے خسر اور اس

کے دوستوں سے' سامنا ہوتا ہے تو وہ یہ بے ساختہ خوبصورت الفاظ ادا کرتا ہے ۔

اپنی چمک دار تلواروں کو رکھ دو ورنہ
شبنم انھیں زنگ خوردہ کر دے گی

تو ہم صرف یہ محسوس نہیں کرتے کہ شیکسپیئر نے یہ مصرعے صرف اس لئے لکھے ہیں کہ خوبصورت مصرعے اُس نے کہہ لئے تھے اور وہ ان کو کہیں نہ کہیں استعمال کرنا چاہتا تھا۔ ہم یہ محسوس نہیں کرتے کہ وہ کردار سے متعلق "غیر ضروری" ہیں بلکہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ سب مصرعے۔ ایک طرح سے، کردار سے بہت آگے اور بہت بلند ہیں۔ وہ الفاظ جو میکبتھ نے ادا کئے ہیں کمزور انسان کی ذہنی پریشانیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ایک ایسا انسان جو بے دلی کے ساتھ خواہشات سے مجبور ہو گیا ہے۔ اور جس کی بیوی نے اپنی خواہشات اس پر ٹھونس دی ہیں اور جس نے خود مر کر اسے بالکل تنہا اور بغیر کسی وجہ کے اکیلا چھوڑ دیا ہے۔ اوتھیلو کے بول طنز۔ وقار اور بے خوفی کو ظاہر کرتے ہیں۔ اور ساتھ ساتھ ہمیں اس بات کا بھی احساس دلاتے ہیں کہ رات کا وقت ہے لیکن یہ مصرعے' اس انسان کے مافی الضمیر اور اندرون کو ظاہر کرنے کے علاوہ، کردار سے آگے بڑھ جاتے ہیں اور ایک لمحہ کے لئے زندگی' عبادت اور رقص کی بلندیوں تک' ایک خاص شگفتگی کے ساتھ' جو عظیم شاعری کا خاصہ ہے' بلند ہو جاتی ہے۔ اس شگفتگی اور خوش طبعی کے پیچھے عظیم تر سنجیدگی کا ایک سیلاب رواں دواں نظر آتا ہے حقیقت یہ ہے کہ یہ ڈرامائی شاعری کی عظمت

کا نتیجہ ہے کہ وہ ہمیں ایک دم حقیقت کی کئی سطحیں دکھا دیتی ہے۔

ہم پر کئی نسلوں سے "خیالات کے ڈرامہ" کا تسلط اور غلبہ رہا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ڈرامہ نویس کے سامنے کوئی سیدھا سادا یا قول محال قسم کا لائحۂ عمل ہو یا پھر وہ کوئی ایسا مسئلہ اپنے سامعین کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہو جسے وہ خود اپنے اپنے طریقہ پر حل کر سکیں۔ یا پھر اس کے سامنے کوئی انسانی نمونہ یا مثالی موقع و محل ہو، جسے وہ ڈرامہ میں دکھانا چاہتا ہو۔ سامعین اور نقاد اس کی تشریح چاہتے ہیں۔ وہ پوچھتے ہیں کہ آخر وہ کون سا خیال ہے جسے ڈرامہ نویس بیان کرنا چاہتا ہے۔ ملارمے کے اس ریمارک کے پیش نظر کہ شاعری خیالات سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ الفاظ سے، میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ڈرامہ خیالات سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ "انسان" سے وجود میں آتا ہے۔ ایک سنجیدہ قسم کے نقاد نے، میرے تازہ ترین ڈرامہ کی پہلی رات کو مجھ سے یہ سوال کیا کہ میرے کھیل کے معنی اور اس کا مفہوم کیا تھا۔ میں نے اس کا جواب یہ دیا کہ میرا مقصد "کمتر" کی تشریح "عظیم تر" کے الفاظ میں کرنا تھا۔ آپ کا کیا خیال ہے کہ شیکسپیر کیا جواب دیتا اگر آپ اپنی نوٹ بک اور پنسل لئے اس کے پاس جاتے اور ہملٹ کی پہلی رات کو اس سے یہ سوال پوچھتے کہ صاحب! ہملٹ ڈرامہ کا مفہوم اور مقصد کیا تھا؟ میرا اپنا ایمان یہ ہے کہ شاعری اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتی ہے، جس سے مصنف بھی بذات خود واقف نہیں ہوتا۔ یہ سوال کہ مصنف کا اس سے کیا مطلب ہے، یا نظم لکھتے وقت مصنف کے ذہن میں اس کا کیا

مفہوم تھا، بذاتِ خود ایک مہمل اور بے معنی سا سوال ہے۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہملٹ یا کنگ لیئر جیسے کھیل ایک خیال یا ایک تصور کی تعبیر ہیں۔ ایسے کھیلوں کا تو کام بس صرف اتنا ہے کہ وہ خیالات و تصورات کو سننے اور پڑھنے والوں کے سامنے اشارتاً پیش کردیں۔ میرا عقیدہ ہے کہ اگر لکھنے والا اپنی رائے دینے، اپنا نظریہ پیش کرنے یا اپنی روش کو منڈھنے کی کوشش کرنے لگے تو وہ کبھی بھی تخلیقی ہم آہنگی اور قوت پیدا نہیں کرسکتا۔ یہ ممکن ہے کہ کھیل میں یہ سب چیزیں ہوں۔ لیکن ایک عظیم کھیل مختلف قسم کے لوگوں کو مختلف انداز سے متاثر کرتا ہے۔ اس میں لاتعداد معنی و مفہوم کی صلاحیتیں پوشیدہ ہوتی ہیں۔ اس میں حد درجہ پہلوداری ہوتی ہے۔ اس کی ایک ایک بات سے مختلف مطلب نکلتے ہیں اور اس میں ہر نسل کے لئے نئے اور تازہ معنی پنہاں ہوتے ہیں۔ ادبی تنقید کی تاریخ دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ عظیم تخلیق میں تخیل کیا کیا کرشمہ سازیاں دکھاتا ہے۔ اور کیا کیا معنی اپنے اندر چھپا رکھتا ہے۔ وہ ہر دفعہ نئی آن اور نئی شان کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر شیکسپیئر ان تمام تنقیدوں اور تفسیروں کو، جو گزشتہ تین سو سالوں میں اس کی تخلیقات پر لکھی گئی ہیں، پڑھتا تو کیا آپ کا خیال ہے کہ وہ کسی ایک نقاد کو یا اس نقاد کو تحریر کو وہ کسی ایک جملے کو دیکھ کر یہ اُٹھتا کہ بس اس آدمی نے مجھے سمجھا ہے۔ میرا مطلب یہی تھا۔ بلکہ وہ تو واقعی اپنے ناختتم اور متنوع معنی کو دیکھ کر حیرت میں رہ جاتا اور اس بات کا صدقِ دل سے اعتراف کرلیتا کہ وہ بذاتِ خود ان تمام معانی سے واقعی ناواقف تھا، اور آخر میں

وہ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ دیتا کہ صاحب مجھے نہیں معلوم۔ ممکن ہے آپ ٹھیک ہوں۔

یہی وہ چیز ہے جو تخلیقی تحریر کی دوامی اور عارضی اقدار میں امتیاز کرتی ہے۔ عارضی اقدار میں مصنف قطعیت کے ساتھ یہ جانتا ہے کہ اس کا کیا مطلب تھا۔ اور اگر اس پر بھی سامعین اس کی بات کو نہیں سمجھ پاتے تو مصنف اپنی کوشش میں ناکام رہتا ہے۔ اور چونکہ اس کے سامنے ایک متعین مقصد ہوتا ہے۔ ظاہر کرنے کے لئے ایک نقطۂ نظر ہوتا ہے، اس لئے جب وہ حالات جس میں وہ لکھا گیا تھا بدل جاتے ہیں تو اس کی تخلیق میں دلچسپی اور جاذبیت ختم ہونے لگتی ہے۔ لیکن ایک حقیقی اور تخلیقی تحریر میں مصنف ایسی چیز پیش کرتا ہے جسے وہ خود بھی نہیں جانتا —— صرف خداوند تعالےٰ ہی مخلوق کو سمجھ سکتے ہیں۔ انسانی تخلیق میں انسان تو صرف ایک آلہ ہے، ایک ذریعہ ہے۔ ضروری نہیں کہ مرد اور عورتیں، صرف اس بنا پر کہ انہوں نے بچہ کو جنم دیا ہے، اسے اچھی طرح سمجھ بھی لیں۔ سمجھنے کے لئے سیکھنے کی کوشش کرنی پڑتی ہے۔ اگر یہ بات جسمانی نسل کے اعتبار سے درست ہے تو پھر یہ کیونکر ممکن ہے کہ یہی بات فنکارانہ تخلیق کے اعتبار سے غلط ہے۔ میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ نثر کی بہت سی تخلیقات ایسی ہیں جن میں یہ خصوصیات فراوانی کے ساتھ پائی جاتی ہیں۔ حالانکہ مجھے اب بھی اس بات پر شبہ ہے کہ ڈون کیوزد (DonQuisote) اتنا ہی لازوال اور پہلودار ہے جتنا فاؤسٹ۔ یا وہ آئندہ ایک ہزار سال تک زندہ

رہ سکے گا۔ کیونکہ شاعری جہاں، نثر کے مقابلے میں، اظہار بیاں اور ہیئت کا پہرہ بٹھا دیتی ہے اور جس کے حضور میں شاعر کو سربسجدہ ہونا پڑتا ہے وہاں وہ غیر شعوری طور پر بے حد و حساب قوتوں کو بھی جگا دیتی ہے ـــــ اسی وجہ سے میرا خیال ہے کہ جس بھرپور طمانیت کی ہم تھیٹر سے توقع رکھتے ہیں وہ مکمل اور بھرپور طمانیت صرف ڈرامائی شاعری ہی عطا کر سکتی ہے +

روایت اور انفرادی صلاحیت

انگریزی ادب میں روایت کا ذکر شاذ ہی ہوتا ہے حالانکہ بسا اوقات ہم روایت کے نہ ہونے پر اظہارِ افسوس تو ضرور کرتے ہیں لیکن ویسے ہم کسی 'مخصوص روایت' یا کسی 'ایک روایت' کا حوالہ دینے سے معذور نظر آتے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ اس لفظ کو 'صفت' کے طور پر استعمال کرتے ہوئے یہ کہہ دیتے ہیں کہ فلاں کی شاعری 'روایتی' یا 'حد درجہ روایتی' ہے۔ یہ لفظ عیب اور مذمت کے علاوہ شاذ ہی کسی دوسرے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اگر کبھی دوسرے معنی میں استعمال ہوتا بھی ہے تو مبہم تعریفی معنی میں۔ زیادہ سے زیادہ کسی آثار قدیمہ کی تعمیرِ نو پر اظہارِ پسندیدگی کرنا ہو تو یہ لفظ استعمال کر لیا جاتا ہے۔ انگریزی قوم کے لئے یہ لفظ اس وقت تک مشکل ہی سے مانوس ہو سکتا ہے جب تک کہ اسے آثار قدیمہ کی سائنس کے خوشگوار حوالے کے ساتھ استعمال نہ کیا جائے۔

یقیناً یہ لفظ زندہ یا مردہ ادیبوں کی تخلیقات کی تعریف و توضیح کے سلسلے میں نظر نہیں آئے گا۔ ہر قوم، ہر نسل نہ صرف اپنا تخلیقی مزاج رکھتی ہے بلکہ تنقیدی اندازِ طبع

بھی رکھتی ہے اور وہ اپنے تنقیدی مزاج کے نقائص اور کمزوریوں سے اپنے تخلیقی جوہروں کی بہ نسبت زیادہ بے خبر اور ناواقف ہوتی ہے۔ فرانسیسی زبان کی تنقیدی تحریروں کے پلندوں کو دیکھ کر ہم فرانسیسیوں کے تنقیدی طریقوں اور مزاج کو سمجھتے ہیں (یا ہمارا خیال ہے کہ ہم سمجھتے ہیں) اور اس سے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں (اور ہم کیسے بے شعور لوگ ہیں) کہ فرانسیسی ہم سے زیادہ تنقیدی شعور رکھتے ہیں اور بعض اوقات اس پر اتراتے بھی ہیں کہ اسی لئے فرانسیسیوں میں برجستگی اور تازگی ہمارے مقابلہ میں کم ہے۔ شاید ایسا ہو لیکن ہمیں اس بات کو یاد رکھنا چاہئے کہ تنقید اتنی ہی ناگزیر ہے جتنا خود سانس لینا اور یہ بات بھی یاد رکھنی چاہئے کہ جب ہم کوئی کتاب پڑھتے ہیں اور اس کے پڑھنے سے ہمارے ذہن میں جو خیال آتے ہیں یا جس قسم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اس کا اظہار کوئی بری بات نہیں ہے۔ اسی طرح ناقدوں کی تنقیدات پر تنقید کرنا بھی کوئی عیب نہیں ہے۔ اس عمل میں جو حقیقت سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ہم کسی شاعر کی توصیف کرتے وقت اس کی تخلیقات کے ان پہلوؤں پر زور دیتے ہیں جہاں وہ دوسرے شاعروں سے کم سے کم مماثل ہوتا ہے۔ اس کی شاعری کے ان حصوں اور پہلوؤں سے ہم اس کی انفرادیت اور اصل جوہر کی تہ لگانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ہم شاعر اور اس کے پیش روؤں اور بالخصوص اس کے قریبی پیش روؤں میں جو فرق ہے اس پر ہم اطمینان کا اظہار کرتے ہیں اور خاص طور پر ان خصوصیات کی تلاش

کرتے ہیں جو اس شاعر کو دوسرے شاعروں سے الگ اور ممتاز کرتی ہیں تاکہ اس فرق سے لطف اندوز ہوا جاسکے لیکن اس کے برخلاف اگر ہم کسی شاعر کا مطالعہ بغیر اس تعصب کے کریں تو ہم اکثر یہ محسوس کریں گے کہ اس کی شاعری کے نہ صرف بہترین بلکہ منفرد ترین حصے بھی ایسے ہیں جن میں مرحوم شعراء اور اس کے اسلاف اپنی "لافانیت" کو زیادہ شدت کے ساتھ ظاہر کر رہے ہیں۔ میرا مطلب شباب کے زمانے سے نہیں ہے جب ہر بات کا اثر ہوتا ہے بلکہ مکمل پختگی کے زمانے سے ہے۔

اگر روایت کے معنی یہ ہیں کہ اپنے سے پہلی نسل کے طریقوں اور کامیابیوں کا آنکھ میچ کر یا سہمے سہمے اتباع کیا جائے تو ایسی صورت میں یقیناً روایت کی حمایت سے گریز کرنا چاہیئے۔ ہم نے خود ایسے بہت سے رجحانات کو مرتے دیکھا ہے۔ یہ بات مسلم ہے کہ روایت تکرار سے بہتر ہے۔ روایت کا معاملہ بہت وسیع اہمیت کا حامل ہے۔ یہ میراث میں نہیں ملتی اور اگر کوئی اسے حاصل بھی کرنا چاہے تو اس کے لئے بڑے ریاض کی ضرورت پڑتی ہے۔ اولاً تو اس کے لئے تاریخی شعور کی ضرورت پڑتی ہے جو ہر اُس شاعر کے لیے لازمی ہے جو پچیس سال کی عمر کے بعد بھی شعر کہتا رہے۔ تاریخی شعور کے لیے ادراک کی ضرورت پڑتی ہے۔ نہ صرف ماضی کی "ماضیت" کی بلکہ اس کی موجودگی کی بھی۔ تاریخی شعور ادیب کو مجبور کرتا ہے کہ لکھتے وقت جہاں اسے اپنی نسل کا احساس رہے وہاں

یہ احساس بھی رہے کہ یورپ کا سارا ادب ہومر سے لے کر اب تک، اور اس کے اپنے ملک کا سارا ادب ایک ساتھ زندہ ہے اور ایک ہی نظام میں مربوط ہے۔ یہ تاریخی شعور جس میں لازمان اور زمان کا شعور الگ الگ اور ساتھ ساتھ شامل ہے، وہ چیز ہے جو ادیب کو روایت کا پابند بناتا ہے اور یہی وہ شعور ہے جو کسی ادیب کو زمان میں اس کے اپنے مقام اور اپنی معاصرت کا شعور عطا کرتا ہے۔

کوئی شاعر کوئی فنکار، خواہ وہ کسی بھی فن سے تعلق رکھتا ہو، تن تنہا اپنی کوئی مکمل حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کی اہمیت اور اس کی بڑائی اسی میں مضمر ہے کہ مرحوم شعراء اور فنکاروں سے اس کا کیا رشتہ ہے۔ اس کو الگ رکھ کر اس کی اہمیت متعین نہیں کی جا سکتی۔ اس کے لئے اسے مرحوم شعراء اور فنکاروں کے درمیان رکھ کر تقابل و تفاوت کرنا پڑے گا۔ میں اس اصول کو محض تاریخی تنقید ہی کا نہیں بلکہ جمالیات کا اصول سمجھتا ہوں۔ یکسانیت و مطابقت کا یہ تقاضا یک طرفہ نہیں ہے۔ ایک نیا فن پارہ جب تخلیق ہوتا ہے تو اس کے ساتھ بھی عین سب کچھ ہوتا ہے جو بیک وقت ان فن پاروں کے ساتھ عمل میں آیا تھا جو پہلے تخلیق ہو چکے ہیں۔ یہ موجودہ فن پارے خود ہی اپنا ایک مثالی نظام بنا لیتے ہیں اور جس میں کسی حقیقی نئے فن پارے کی تخلیق سے خود ہی رد و بدل ہو جاتا ہے۔ یہ موجودہ نظام نئے فن پارے کے وجود میں آنے سے قبل مکمل ہوتا ہے

لیکن اس نئے فن پارے کے آنے کے بعد اس نظام کی زندگی کے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ سارے کے سارے موجودہ نظام میں تغیر و تبدّل پیدا ہو ۔ خواہ یہ تبدیلی کتنی ہی خفیف کیوں نہ ہو۔ اس طرح ان فن پارے کے رشتے اور اقدار پورے نظام میں ایک نئے سرے سے ترتیب پالیتے ہیں۔ نئے اور پُرانے کے درمیان یہی اصل مطابقت ہے ۔ جو بھی نظام کے اس خیال سے اتفاق کرتا ہے اور یورپ اور انگریزی ادب کی اس نوعیت کو سمجھتا ہے اس کے لئے یہ بات بعید از قیاس نہیں ہے کہ جس طرح ماضی حال کو متعین کرتا ہے اسی طرح حال بھی کو بدل رہا ہے ۔ اور وہ شاعر جو اس بات سے واقف ہے وہ ساری مشکلات اور زبردست ذمہ داریوں کو بھی خوب سمجھتا ہے ۔

مخصوص معنی میں وہ اس بات سے بھی واقف ہوگا کہ اس کی تخلیقات کو لازماً ماضی کے معیاروں سے پرکھا جائے ۔ یہ بات واضح رہے کہ میں نے پرکھنے کے لئے کہا ہے قطع برید کرنے کے لئے نہیں کہا ہے ۔ پرکھنے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہم یہ دیکھیں کہ آیا وہ ماضی کے شاعروں سے بہتر ہے یا بدتر ہے یا ان کے برابر درجہ رکھتا ہے ۔ اور نہ اس کے معنی یہ ہیں کہ اس کی تخلیقات کو مرحوم ناقدوں کے مسلم احکام کی روشنی میں دیکھا جائے ۔ یہ ایک ایسا فیصلہ اور ایسا تقابل ہے جس میں دو چیزیں ایک دوسرے سے ناپی جاتی ہیں ۔ نئے فن پارے کے لئے یہ مطابقت رکھنا ہی کافی نہیں ہے (اگر دیکھا جائے) تو در اصل یہ سرے سے مطابقت

ہی نہیں ہو گی اور اس طرح نہ تو اسے 'نئے' کا نام دیا جاسکے گا اور نہ وہ صحیح معنی میں 'فن پارہ' کہلائے جانے کا مستحق ہوگا۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ نئی چیز زیادہ وقیع ہوتی ہے کیونکہ وہ بالکل موزوں ہوتی ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ یہی خوبی اس کی قدر و قیمت کا معیار ہے۔ یہ درست ہے کہ یہ ایک ایسا معیار ہے جسے آہستہ آہستہ احتیاط کے ساتھ برتنا چاہیئے کیونکہ ہم میں سے کوئی بھی قطعی طور پر فیصلہ دینے کا اہل نہیں ہے۔ ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس میں مطابقت پائی جاتی ہے اور اس میں شاید انفرادیت بھی ہے یا اس میں انفرادیت نظر آتی ہے اور یہ (پرانے فن پاروں سے) مطابقت بھی رکھتا ہے لیکن ہم بمشکل تمام یہ معلوم کر سکتے ہیں کہ بس یہی (فن پارہ) ایسا ہے اور دوسرا کوئی (فن پارہ) ایسا نہیں ہے۔

ماضی کے ساتھ شاعر کے تعلق کی اور زیادہ واضح تشریح کے لئے (یہ بات ذہن نشین رکھنا ضروری ہے) کہ وہ نہ تو ماضی کو کوئی ڈلا یا پتھر سمجھ کر قبول کر سکتا ہے نہ وہ اپنی ذات کی کلی طور پر تعمیر ایک یا دو نجی پسندیدگیوں پر کر سکتا ہے اور نہ وہ اپنی ذات کی تعمیر کلیتہً اپنے کسی پسندیدہ دور پر کر سکتا ہے۔ پہلا راستہ ناقابل قبول ہے۔ دوسرا نوجوانی کا ایک اہم تجربہ ہے اور تیسرے کی حیثیت ایک خوشگوار اور معدود حد تک پسندیدہ ضمیمہ کی ہے۔ شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ مرکزی اور اصل میلان سے واقف ہو اور ضروری نہیں ہے کہ یہ میلان ممتاز شہرت کے مالک اساتذہ ہی میں نظر آئے۔ اسے اس واضح حقیقت سے بھی واقف ہونا چاہیئے کہ فن کبھی بہتر (کم)

آگے نہیں بڑھاتا لیکن فن کا مواد کبھی بھی بالکل ایک سا نہیں ہوتا۔ اسے اس بات سے بھی واقف ہونا چاہیئے کہ یورپ کا ذہن اس کے اپنے ملک کا ذہن (وہ ذہن جسے وہ وقت کے ساتھ ساتھ اپنے ذہن کی بہ نسبت زیادہ اہم ماننے لگتا ہے) ایک ایسا ذہن ہے جو بدلتا رہتا ہے اور یہ کہ یہ تبدیلی ایک ایسا ارتقا ہے جو راستے میں کسی چیز کو بھی نظرانداز نہیں کرتا۔ جو نہ تو شیکسپیئر یا ہومر کو کار رفتہ قرار دیتا ہے اور نہ میگڈالن نقشہ نویسوں کے چٹانوں پر بنائے ہوئے نقشوں کو۔ اور یہ کہ یہ ارتقا جسے آپ شاید لطافت کا نام دے سکتے ہیں، اور جسے آپ وثوق کے ساتھ پیچیدگی کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں، فنکار کے نقطۂ نظر سے یقیناً کوئی ترقی نہیں ہے۔ ماہر نفسیات کے نقطۂ نظر سے بھی اسے ترقی نہیں کہا جا سکتا یا کم از کم اس حد تک نہیں کہا جا سکتا جس حد تک ہم اسے ترقی سمجھتے ہیں اور ممکن ہے کہ آخر میں یہ ترقی معاشیات اور مشین پر مبنی کوئی پیچیدگی ثابت ہو لیکن حال و ماضی میں فرق یہ ہے کہ شعوری حال، ایک طرح سے اور کسی حد تک ماضی کی آگاہی کا نام ہے جسے ماضی کا شعور بذاتِ خود ظاہر نہیں کر پاتا۔

کسی نے کہا کہ "مرحوم ادیب ہم سے بہت پیچھے رہ جاتے ہیں کیونکہ ہم ان سے کہیں زیادہ جانتے ہیں" یہ بات بالکل درست ہے۔ وہ واقعی وہی ہیں جو ہم سمجھتے ہیں۔

میں اس عام اعتراض سے واقف ہوں جو شاعری کے پیشے کے سلسلے

میں میرے پروگرام کا ایک حصّہ ہے۔ اعتراض یہ ہے کہ نظریہ کے لئے مضحکہ خیز حد تک مجرّد علمی (اور اصول پرستی) کی ضرورت پڑتی ہے اور جو ایک ایسا دعوٰے ہے جسے شاعروں کے حالاتِ زندگی پر نظر ڈالنے ہی سے رد کیا جا سکتا ہے۔ اس سے یہ بھی پتہ چلے گا کہ زیادہ علمیت شاعرانہ احساس و ادراک کو کند کر دیتی ہے یا روک دیتی ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ہم اس بات پر بھی زور دیں گے کہ شاعر کو اس حد تک حصولِ علم ضرور کرنا چاہیئے جہاں تک اس کی فطری قبولیت پزیری اور کاہلی پر اثر نہ پڑے۔ یہ بات مناسب نہیں ہے کہ علم کو امتحان، ڈرائنگ روم یا پھر تشہیر کے لمبے چوڑے طریقوں تک محدود رکھا جائے۔ کچھ لوگ ایسے ہوتے ہیں جو علم کو جذب کر سکتے ہیں۔ کچھ کو اس کے لئے خون پسینہ ایک کرنا پڑتا ہے۔ شیکسپیئر نے تاریخ کی اتنی معلومات صرف پلوٹارک کے مطالعہ سے حاصل کر لی تھیں جتنی بہت سے لوگ سارے برٹش میوزیم کو پڑھ کر بھی حاصل نہیں کر سکیں گے۔ جس بات پر میں زور دینا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ ماضی کا شعور حاصل کرے یا اسے ترقی دے اور پھر ساری عمر اس شعور کو پروان بھی چڑھاتا رہے۔ یہ اُسی وقت حاصل ہو سکتا ہے جب وہ اپنی ذات کو (جیسی کچھ اس وقت ہے) مسلسل کسی ایسی چیز کے سپرد کرتا رہے جو اس کی ذات سے زیادہ بیش قیمت ہے۔ ایک فنکار کی ترقی اپنی ذات کی مسلسل قربانی اور اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں مضمر ہے۔

اب شخصیت کو مٹانے، کے اس عمل کی تعریف رہ جاتی ہے اور یہ رہ جاتا ہے کہ اس بات کا روایت کے شعور سے کیا تعلق ہے شخصیت کو مٹانے کے اس عمل کے بعد ہی کہا جاسکتا ہے کہ فن سائنس کے عوامل کی طرف بڑھ رہا ہے۔ اس لئے اب میں ایک قیاسی مثال سے آپ کو اس بات پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہوں کہ جب پلاٹینم کا ایک نازک اور نفیس ٹکڑا ایک ایسی بند جگہ میں داخل کیا جائے جو آکسیجن اور سلفر ڈائی اوکسائڈ سے بھری ہوئی ہو اور دیکھا جائے اُس وقت کیا عمل ہوتا ہے؟

(۲)

دیانت دارانہ تنقید اور احساسی توصیف شاعر سے نہیں بلکہ شاعری سے بحث کرتی ہے۔ اگر ہم اخباری نقادوں کی اُلجھی ہوئی چیخ و پکار کو سُنیں اور اُن کی اس مقبول تکرار اور حجت کو دیکھیں جو نتیجے کے طور پر سامنے آتی ہے تو متعدد شاعروں کے نام ہمارے کانوں میں پڑیں گے۔ اگر ہم 'بلیو بک' کے ذریعہ علم حاصل کرنے کے بجائے براہ راست شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لئے کسی نظم کو پڑھنا چاہیں تو بمشکل ہی سے کوئی (ڈھنگ کی) نظم ملے گی۔ میں نے اس رشتے کی اہمیت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے جو ایک نظم کا کسی دوسرے مصنف کی نظم سے ہوتا ہے اور شاعری کا یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ ساری شاعری کی حیثیت (جو اب تک لکھی جا چکی ہے) ایک زندہ وحدت کی ہوتی ہے۔ شاعری

کے اس غیر شخصی تصور کا دوسرا پہلو وہ رشتہ ہے، جو کسی نظم کا اس کے مصنف سے ہوتا ہے۔ اور میں نے ایک مثال سے اس امر کی طرف بھی اشارہ کیا تھا کہ پختہ شاعر کا دماغ ناپختہ شاعر کے دماغ سے صرف 'شخصیت' کی قدر و قیمت کے اعتبار ہی سے مختلف نہیں ہوتا اور نہ یہ کہ وہ زیادہ دلچسپ ہوتا ہے یا اس کے پاس کہنے کے لئے بہت کچھ ہوتا ہے بلکہ غالباً فرق یہ ہے کہ اس کے پاس زیادہ لطیف اور جامع 'میڈیم' ہوتا ہے جس میں خاص قسم کے یا در جبہ متنوع احساسات ایک نئی ترتیب کے ساتھ متحد ہونے کے لئے آزاد ہوتے ہیں۔

مثال میں نے (Catalyst) کی دی تھی۔ جب ان دو گیسوں کو، جن کا ذکر اوپر آچکا ہے، پلیٹنم کے تار کے ساتھ ملایا جاتا ہے تو نتیجے کے طور پر سلفیورس ایسڈ پیدا ہوتی ہے۔ یہ آمیزش اسی وقت وجود میں آسکتی ہے جب پلیٹنم موجود ہو۔ لیکن اس کے باوجود اس نئی گیس میں پلیٹنم کا کوئی بھی نشان موجود نہیں ہوتا اور پلیٹنم بھی بظاہر متاثر نہیں ہوتا اور بالکل بے حرکت، غیر جانبدار اور غیر مبدل رہتا ہے۔ شاعر کا دماغ بھی پلیٹنم کے ٹکڑے کی طرح ہوتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ جزوی یا قطعی طور پر، 'بذاتِ خود' آدمی کے تجربے پر اثر انداز ہو لیکن فنکار جتنا جامع ہوگا اسی قدر مکمل طور پر اس میں وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے الگ الگ ہوں گے اور اتنے ہی جامع طور پر دماغ ہضم کرنے اور جذبات کو (جو اس کا مواد ہیں) بدلنے کی صلاحیت کا حامل ہوگا۔

آپ دیکھیں گے کہ وہ تجربہ، وہ عناصر جو طبیعی تغیر کرنے والے (Catalyst) کی موجودگی میں داخل ہوتے ہیں دو قسم کے ہوتے ہیں ـــ جذبات اور احساسات۔ کسی فن پارے کی اثر آفرینی، اس شخص کے لئے جو اس سے لطف اندوز ہوتا ہے، ایک ایسا تجربہ ہے جو نوعیت کے اعتبار سے ہر اس تجربہ سے مختلف ہے جو فن کے علاوہ کسی دوسرے تجربے سے حاصل ہوتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ کسی ایک جذبہ سے پیدا ہوا ہو یا یہ بھی ممکن ہے کہ کئی جذبوں سے مل کر بنا ہو اور طرح طرح کے احساسات جو فن کار کو مخصوص الفاظ، بندش و تراکیب اور امیجز میں سے جھلکتے نظر آرہے ہوں، "قطعی" اثر کو پیدا کرنے کے لئے اس میں شامل کر دئے گئے ہوں یا یہ (بھی ممکن ہے) کہ عظیم شاعری براہ راست بغیر کسی جذبے کے تخلیق کی گئی ہو اور کلیۃً احساسات ہی سے ترتیب پائی ہو۔ "انفرنو" کے پندرھویں کینٹو (Brunet to Latini) میں جذبات کو اس طرح یکجا کیا گیا ہے کہ وہ واقعات ہی سے ظاہر ہوتے لگتے ہیں۔ لیکن اثر آفرینی، حالانکہ ہر فن پارے کی طرح اس میں بھی منفرد ہے، جزئیات کی اہم تہداری سے پیدا کی گئی ہے۔ آخری (Quatrain) میں ایک امیج سامنے آتی ہے، ایک احساس اُبھرتا ہے جو امیج کے ساتھ وابستہ ہے اور جس سے بھرپور اثر پیدا ہو جاتا ہے۔ اور یہ سب کچھ محض اپنے پہلے بند یا متن کے تعلق سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ اس عمل کا نتیجہ ہے جو شاعر کے دماغ میں اس وقت تک معلق رہا جب تک

ایسا صحیح اتحاد پیدا نہ ہوگیا کہ اس کے بعد وہ خود بخود اس کا جزو بن گیا۔ دراصل شاعر کا دماغ لاتعداد احساسات، تراکیب و بندش اور امیجز کو گرفت میں لانے اور جمع رکھنے کے لیئے ایک ظرف کے مانند ہے کہ جہاں وہ اس وقت تک موجود رہتے ہیں جب تک وہ سارے ذرّات، جو ایک نیا آمیزہ بنا سکنے کے لئے متحد ہو سکتے ہیں یکایک ساتھ جمع نہ ہو جائیں۔

اگر آپ عظیم ترین شاعری کے کئی نمائندہ حصوں کا مقابلہ کریں تو آپ دیکھیں گے کہ اتحاد کی اس نوعیت میں کس قدر عظیم تنوع ہے اور یہ بھی دیکھیں گے کہ کس قدر مکمل طور پر رفعت، کا کوئی بھی "نیم اخلاقی معیار" اس کے لئے ناکافی رہتا ہے کیونکہ جذبات اور اس کے متعلق حصوں کی عظمت اور گیرائی کی اس قدر اہمیت نہیں ہے جتنی فنکارانہ عمل کی اس شدت اور اس دباؤ کی ہے جس سے یہ پگھلاؤ وجود میں آتا ہے۔

(Paolo) اور (Francesca) کی داستان میں مخصوص قسم کے جذبات نظر آتے ہیں لیکن شاعری کی گیرائی اس سے بالکل مختلف چیز ہے جس قسم کی گیرائی کا تاثر وہ مفروضہ تجربہ کو ہم پہنچاتی ہے۔ مزید برآں یہ کہ اس داستان میں جو گیرائی نظر آتی ہے وہ چھبیسویں کینٹو سے زیادہ دکھتا ہرگز نہیں ہے جس میں یولیسس کے بحری سفر کا ذکر کیا گیا ہے اور جس کا انحصار براہِ راست کسی ایک جذبہ پر نہیں ہے عظیم تنوع جذبات کی قلب ماہیت کے

عمل سے پیدا ہوتا ہے۔ (Agamemnon) کا قتل اور ادتھیلو کا ذہنی کرب، دانتے کے منظروں کی بہ نسبت، فنکارانہ تاثر پیدا کرنے میں اصل روح سے بظاہر زیادہ قریب (معلوم ہوتے) ہیں۔ (Agamemnon) میں فنکارانہ جذبات حقیقی تماشائی کے جذبات سے اور ادتھیلو میں خود ہیرو کے جذبات سے بہت قریب ہو جاتے ہیں۔ لیکن فن اور واقعہ کا فرق ہمیشہ کامل ہوتا ہے۔ وہ اتحادِ جذبات جو (Agamemnon) کے قتل میں نظر آتا ہے شاید اتنا ہی پیچیدہ اور پہلو دار ہے جتنا خود یولیسس کا بحری سفر۔ دونوں صورتوں میں عناصر گھل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ کیٹس کی اوڈ (Ode) میں متعدد قسم کے احساسات نظر آتے ہیں جن کا بظاہر بلبل سے خصوصیت کے ساتھ کوئی تعلق نہیں ہے لیکن اس نظم میں بلبل (ان احساسات) کو کچھ تو اپنے نام کی دلکشی کی وجہ سے اور کچھ اپنی شہرت کی وجہ سے ایک دوسرے سے قریب تر لانے کا ذریعہ بن جاتی ہے۔

وہ نقطۂ نظر جس کو رد کرنے کی میں مسلسل کوشش کر رہا ہوں شاید حقیقی اتحادِ روح کے مابعد الطبیعاتی نظریہ سے تعلق رکھتا ہے۔ کیونکہ میرا مطلب یہ ہے کہ شاعر کے پاس اظہار کے لئے "شخصیت" نہیں ہوتی جس میں تاثرات اور تجربات غیر متوقع اور مخصوص طور پر حل جاتے ہیں۔ ممکن ہے وہ تاثرات اور تجربات جو خود "آدمی" کے لئے اہم ہوں شاعری میں ان کی کوئی اہمیت نہ ہو

اور وہ تاثرات اور تجربات جو شاعری کے لیئے اہمیت رکھتے ہوں ممکن ہے 'آدمی' کے لیے بہت ہی معمولی اہمیت کے حامل ہوں۔

میں یہاں ایک ایسے بند کا حوالہ دوں گا جو کافی غیر مانوس ہے۔ لیکن اگر اسے نئی توجہ کے ساتھ ان نئے مشاہدات کی روشنی یا تاریکی میں دیکھا جائے تو اس کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے ؎

"ہر چند کہ اس کی موت کا انتقام کسی عامیانہ طریقے سے نہیں لیا
جائے گا تاہم میں اب سوچتا ہوں کہ اس کے حسن پر ریجھ جانے
پر میں اپنے آپ کو ملامت تک کر سکتا ہوں۔
کیا ریشم کا کیڑا اپنے محنت سے پیدا کیئے ہوئے زرد تاگے لیئے
صرف کرتا ہے؟ کیا تیرے لیئے وہ اپنے وجود کو واکرتا ہے؟
ایک حیرت زا لمحے کی ادنیٰ سرخوشی حاصل کرنے کے لیئے کیا امرا کو حق ہے کہ
بیچا جا سکتا ہے کہ بیگمات کی عشرتناک زندگی میں فرق نہ آئے؟
یہ شخص جو سامنے کھڑا ہے شاہراہوں کو گمراہ کیوں کرتا ہے اور اپنی زندگی
کو منصف کے لبوں کی جنبش کے حوالے کیوں کرتا ہے؟ خدم وحشم کے
کارناموں کو اس عورت کی نفاست کی خاطر کیوں غارت کرتا ہے؟"

اس بند میں (جیسا کہ ظاہر ہے اگر اسے اس کے متن میں رکھ کر دیکھا جائے) مثبت اور منفی جذبات کا اتحاد نظر آتا ہے ـــــ خوبصورتی سے گہرا تعلق اور ساتھ ساتھ

بدصورتی سے مدد رجہ لگاؤ، جو اس کی ضد بھی ہے اور اسے قائم بھی کر دیتی ہے۔ مثبت و منفی جذبات کا یہ اتحاد اسی عمل سے پیدا کیا گیا ہے۔ متقابل جذبات کا یہ توازن ڈرامائی کیفیت میں مضمر ہے جس کے لئے بول چال کی مناسب زبان استعمال کی گئی ہے لیکن صرف یہ کیفیت بھی اس کے لئے ناکافی ہے۔ یہ جذبات ڈرامہ کی مجموعی ساخت سے پیدا ہوئے ہیں لیکن مجموعی انفرادی لہجہ کا زور اس وجہ سے اُبھرتا ہے کہ متعدد احساسات، جو اس جذبہ سے مماثلت بھی رکھتے ہیں اور کسی طرح سطحی بھی نہیں ہیں یہاں اس طور پر شیر و شکر ہو گئے ہیں کہ فن کے ایک نئے جذبے کا اظہار ہوتا ہے۔

شاعر اپنے ذاتی جذبات کے اظہار کی وجہ سے، جو اس کی اپنی زندگی کے کسی مخصوص واقعہ سے متاثر ہو کر برانگیختہ ہوئے ہیں، ہمارے لئے دلچسپ اور اہم نہیں ہوتا ممکن ہے اس کے مخصوص جذبات سادہ ہوں یا خام یا سپاٹ ہوں لیکن جہاں تک شاعری میں اس کے جذبات کا تعلق ہے وہ بہت پیچیدہ چیز ہے۔ لیکن یہ جذبات ان لوگوں کے جذبات سے بالکل مختلف ہوں گے جو زندگی میں غیر معمولی اور پیچیدہ جذبات رکھتے ہیں۔ شاعری میں ایک غلطی جو دراصل مزاج کی سنک سے پیدا ہوتی ہے نئے انسانی جذبات کی تلاش ہے اور غلط جگہ پر ندرت کی یہ تلاش گمراہی پر ختم ہوتی ہے۔ شاعر کا کام نئے جذبات کی تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ معمولی جذبات کا استعمال کرنا ہے اور انہیں شاعری میں برتتے وقت

ایسے احساسات کا اظہار کرنا ہے جو متداول جذبات میں بالکل نہیں پائے جاتے ایسے موقع پر وہ جذبات، جن کا اسے کوئی تجربہ نہیں ہے، اور وہ جذبات بھی جن سے وہ مانوس ہے ساتھ ساتھ استعمال میں آئیں گے۔ اس لیئے ہمیں یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ شاعری کی یہ تعریف کرنا کہ وہ ان جذبات کا نام ہے جو حالت خاموشی میں یکجا ہوئے ہیں ایک ایسا فارمولا ہے جو ناموزوں اور غلط ہے۔ کیوں کہ اس طرح نہ تو وہ جذبات ہوتے ہیں، نہ یاد اور حافظہ اور نہ (معنی کو مسخ کئے بغیر) خاموشی اور سکون۔ اگر دیکھا جائے تو در اصل یہ تجربوں کی بہت بڑی تعداد کا ارتکاز ہوتا ہے اور اس ارتکاز سے نتیجہ کے طور پر ایک نئی چیز وجود میں آتی ہے۔ یہ تجربے کچھ اس قبیل کے ہوتے ہیں کہ عملی آدمی کو یہ سرے سے تجربے ہی نظر نہیں آتے اور یہ ارتکاز ایک ایسا ارتکاز ہوتا ہے جو نہ تو شعوری طور پر پیدا ہوتا ہے اور نہ غور و خوض سے یہ تجربے حافظے کے زور سے جمع کیئے جا سکتے ہیں۔ بلکہ یہ خود بخود آخر میں ایک ایسی فضا میں متحد ہو جاتے ہیں کہ جسے ان معنی "سکون و خاموشی" کا نام تو دیا جا سکتا ہے کہ وہ واقعات کو معمولی طور پر دیکھتے ہیں۔ ساری داستان در اصل یہ بھی نہیں ہے۔ شاعری کی تخلیق میں بہت بڑا ہاتھ شعوری فکر اور غور و خوض کا بھی ہوتا ہے۔ اصل میں خراب شاعر وہاں بے خبر ہوتا ہے جہاں اسے باخبر ہونا چاہیئے اور وہاں باخبر رہتا ہے جہاں اسے بے خبر ہونا چاہیئے۔ یہ دونوں غلطیاں اسے بالکل "ذاتی" بنا دیتی ہیں۔ شاعری جذبات کے آزادانہ اظہار کا نام نہیں ہے

بلکہ جذبات سے فرار کا نام ہے۔ شاعری شخصیت کے اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ شخصیت سے فرار کا نام ہے لیکن درحقیقت فرار کی اس نوعیت کو صرف وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جن کے پاس شخصیت بھی ہے اور جذبات بھی ۔۔

(۳)

یہ مضمون مابعد الطبیعات یا تصوف کی سرحدوں کی طرف رجوع کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور ایسے عملی نتائج کی طرف لے جاتا ہے جنھیں شاعری میں دلچسپی رکھنے والے ذمہ دار اشخاص ہی استعمال کر سکتے ہیں۔ شاعر سے شاعری کی طرف توجہ مبذول کرانا ایک قابلِ تعریف مقصد ہے کیونکہ اس طرح ہم اچھی اور بُری اور حقیقی شاعری کے انصاف پسندانہ جائزہ کی طرف مائل ہو سکیں گے۔ ایسے آدمی کافی تعداد میں موجود ہیں جو شاعری میں پرخلوص جذبات کے اظہار کو پسندیدہ نظروں سے دیکھتے ہیں اور مختصر تعداد میں ایسے لوگ بھی ہیں جو فنی رفعتوں کو پسند کرتے ہیں لیکن اس بات سے معدودے چند لوگ ہی واقف ہیں کہ شاعری میں 'معنی خیز جذبات' کا اظہار بھی ہوتا ہے ۔۔۔ ایسے جذبات جن کی زندگی شاعری کی سوانح حیات میں نہیں ملتی بلکہ خود نظم کے اندر ملتی ہے۔ فن کے جذبات غیر شخصی ہوتے ہیں اور شاعر اس 'غیر شخصیت' تک خود کو کلیتہً فن کے حوالے کیے بغیر نہیں پہنچ سکتا۔ اس فن کے حوالے کیے بغیر جو اسے تخلیق کرنا ہے۔ اور یہ بات کہ اسے کیا تخلیق کرنا ہے اس وقت تک حاصل نہیں ہو سکتی جب تک وہ اس لمحہ میں

زندہ نہ ہو جسے 'حال' نہیں بلکہ ماضی کا 'لمحۂ موجودہ' کہہ سکتے ہیں ، ہاورہ
جب تک وہ نہ صرف اس کا شعور رکھتا ہو کہ کون کون سی چیزیں مردہ ہو چکی
ہیں بلکہ اس کا شعور بھی رکھتا ہو کہ کیا کیا چیزیں سب سے پہلے سے 'زندہ' ہیں ۔

کلاسیک کیا ہے؟

وہ موضوع جس کا میں نے انتخاب کیا ہے یہ ہے کہ "کلاسیک کیا ہے؟"
یہ کوئی نیا موضوع نہیں ہے۔ مثال کے طور پر ایک مشہور مضمون سینٹ بیوو کا بھی اس عنوان کے تحت موجود ہے۔ اس سوال کو اُٹھانے کی وجہ، خصوصاً ورجل کو ذہن میں رکھتے ہوئے، بالکل واضح ہے۔ ہم خواہ کلاسیک کی کوئی بھی تعریف کریں لیکن کوئی بھی تعریف ایسی نہیں ہوسکتی جس سے ورجل کو خارج کیا جاسکے۔ ہم پورے وثوق کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ وہ تعریف ایسی ہونی چاہیئے جو واضح طور پر ورجل سے مطابقت رکھتی ہو لیکن اس سے قبل کہ میں آگے چلوں مناسب یہ ہے کہ چند تعصبات کا ازالہ کروں اور چند غلط فہمیوں کی پیش بندی کردوں۔ میرا مقصد یہ نہیں ہے کہ میں لفظ "کلاسیک" کے کسی بھی مروجہ استعمال کو ترک کرنے یا نکال باہر کرنے کی تلقین کروں۔ یہ لفظ مختلف متن میں مختلف معنی میں استعمال ہوتا ہے اور ہمیشہ استعمال ہوتا رہے گا۔ مجھے تو یہاں ایک متن میں صرف ایک معنی کے ساتھ تعلق ہے۔ اس اصطلاح کی مخصوص معنی میں تعریف کرتے وقت میں آئندہ کے لئے خود کو پابند بھی نہیں کررہا ہوں اور نہ میرا یہ ارادہ ہے کہ میں

اس اصطلاح کو کسی ایسے دوسرے معنی میں استعمال نہیں کروں گا جس میں یہ اب تک ہوتی آئی ہے۔ مثال کے طور پر اگر آپ آئندہ مجھے کبھی تحریر، تقریر یا گفتگو میں لفظ کلاسیک کا استعمال کرتے ہوئے دیکھیں جبکہ میں اس سے صرف کسی بھی زبان کا 'معیاری مصنف' مراد لے رہا ہوں یا میں اسے صرف عظمت کی دلالت کے طور پر استعمال کر رہا ہوں یا کسی مصنف کی (اپنے میدان میں) اہمیت و دوامیت کے اظہار کے طور پر استعمال کر رہا ہوں جیسے ہم (The Fifth Form) (At St Dominic's) کو بچوں کا کلاسیک کہتے ہیں یا ہینڈلے کراس کو ہم شکار کی دنیا کا کلاسیک کہتے ہیں، تو ایسے موقع پر مجھ سے کسی معذرت کی توقع نہیں رکھنی چاہئیے۔ ایک اور بہت دلچسپ کتاب 'راہنمائے کلاسیک' ہے جو ہیں ڈربی جیتنے کے گر بتاتی ہے۔ دوسرے موقعوں پہ مجھے اس کی آزادی ہے کہ میں ضرورت کے مطابق خواہ اس سے یونانی اور لاطینی ادبیات مراد لوں یا پھر ان زبانوں کے عظیم مصنفین مراد لوں۔ یہاں میرا خیال ہے کہ کلاسیک کی جو تفصیل میں پیش کرنا چاہتا ہوں اس کے لئے ضروری ہے کہ کلاسیک اور رومانٹک کے درمیان جو تضاد و تقابل پیدا ہو گیا ہے اس سے گریز کیا جائے دراصل یہ دونوں اصطلاحیں 'ادبی سیاست' سے تعلق رکھتی ہیں اور ایسے جذبات کو ابھارتی ہیں جنہیں میں چاہتا ہوں کہ ہوا کا دیوتا فی الحال اپنی زنبیل ہی میں رکھے تو مناسب ہے۔

اس کے بعد اب میں اپنی بات کے دوسرے پہلو کی طرف رجوع کرتا ہوں۔ کلاسیک اور رومانٹک تنازعہ کی اصطلاح کے مطابق کسی فن پارے کو 'کلاسیکل' کہنے کے معنی یا تو حد درجہ تعریف کے ہوتے ہیں یا پھر نفرت انگیز مذمت کے۔ اس کا دارو مدار اس بات پر ہے کہ وہ شخص کس جماعت سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ اصطلاح چند مخصوص خوبیوں یا خامیوں کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یا تو اس سے ہیئت کی جامعیت مراد لی جاتی ہے یا پھر حد درجہ پست قسم کی تصنع آمیزی۔ لیکن میں تو یہاں اس سے ایک خاص قسم کے فن کی تعریف کرنا چاہتا ہوں اور مجھے اس سے غرض نہیں ہے کہ آیا وہ دوسرے فنون کے مقابلہ میں قطعی طور پر اور ہر لحاظ سے بہتر ہے یا بدتر۔ میں تو چند ایسی خصوصیات کا تعین کروں گا جن کا اظہار کسی کلاسیک میں ہونا چاہیئے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ کوئی ادب عظیم ادب کہلائے جانے کا اسی وقت مستحق ہوتا ہے جب اس میں کوئی ایک مصنف یا کوئی ایک دور ایسا پایا جائے جس میں یہ ساری خصوصیات آشکار ہو گئی ہوں۔ اگر، جیسا کہ میرا خیال ہے، یہ ساری خصوصیات ورجل میں پائی جاتی ہیں تو اس سے اس بات کا دعویٰ کرنا مقصود نہیں ہے کہ وہ سب شاعروں سے عظیم تر شاعر ہے۔ مجھے اس قسم کا دعویٰ کسی بھی شاعر کے بارے میں بے معنی سا نظر آتا ہے۔ اس سے یقیناً میرا یہ مقصد بھی نہیں ہے کہ لاطینی ادب دنیا کے دوسرے ادبیات کے مقابلہ میں عظیم ترین ہے۔ یہ کسی ادب کا کوئی عیب نہیں ہے اگر اس میں کوئی ایک

مصنف یا کوئی ایک دور مکمل طور پر "کلاسیکل" نہیں ہے۔ یا پھر جیسا کہ انگریزی ادب پر صادق آتا ہے وہ دور جو کلاسیک کی تعریف پر قریب قریب پورا اُترتا ہے عظیم ترین دور نہیں ہے۔ میرا خیال ہے کہ وہ ادبیات (جن میں انگریزی ادب سب سے نمایاں حیثیت رکھتا ہے) جن میں کلاسیکل خصوصیات مختلف مصنفین اور کئی ادوار میں پھیلی ہوئی ہوتی ہیں ممکن ہے نسبتاً زیادہ لطیف اور وقیع ہوں۔ ہر زبان کے اپنے مسائل اور اپنے صدود ہوتے ہیں کسی زبان کے حالات اور اس کو بولنے والوں کی تاریخ کے حالات ممکن ہے ایسے ہوں کہ کسی کلاسیکل دور یا کلاسیکل مصنف کی امید ہی ختم ہو کر رہ جائے۔ یہ بات نہ تو ایسی ہے کہ جس پر معذرت کی جائے اور نہ ایسی ہے کہ خوشی منائی جائے ـــ اس کے وقوع پذیر ہونے کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ایک طرف تو روم کی تاریخ کچھ ایسی تھی اور دوسری طرف لاطینی زبان کا مزاج بھی کچھ ایسا تھا کہ ایک خاص وقت پر کسی کیتائے روزگار کلاسیکل شاعر کا وجود میں آجانا ممکن تھا۔ حالانکہ ہمیں اس بات کو بھی ذہن نشین رکھنا چاہیئے کہ اس زبان کو اس مخصوص شاعر اور اس شاعر کے زندگی بھر کے ریاض کی ضرورت تھی تاکہ وہ اپنے مواد سے "کلاسیک" تخلیق کر سکے اور یقیناً ورجل اس بات سے باخبر نہیں تھا کہ وہ اس کام کو انجام دے رہا ہے۔ اگر کبھی کوئی دوسرا شاعر باخبر تھا تو ورجل بھی اس سے پورے طور پر باخبر تھا کہ وہ کیا چیز تخلیق کرنے کی کوشش کر رہا ہے لیکن ایک چیز جسے وہ نہ سوچ سکتا تھا اور نہ جان سکتا تھا یہ تھی کہ وہ اس کوشش میں

کوئی کلاسیک مرتب کرر ہا ہے۔ کیونکہ کلاسیک کو تاریخی مناظر کی روشنی میں دیکھنے کے بعد ہی کلاسیک کا نام دیا جاتا ہے۔

اگر کوئی ایک لفظ ایسا ہے جس میں 'کلاسیک' کی اصطلاح کی ساری خصوصیات یکجا ہوسکتی ہیں اور جو زیادہ سے زیادہ مفہوم کا اظہار کرسکتا ہے تو وہ لفظ 'کاملیت' یا 'پختگی' ہوسکتا ہے۔ یہاں میں آفاقی کلاسیک میں، جیسا کہ ورجل ہے اور اس کلاسیک میں جو اپنی زبان میں دوسرے ادب کے تعلق سے کلاسیک کہلاتی ہے یا جو کسی مخصوص دور کے نظریۂ زندگی کے مطابق کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے امتیاز کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔ کلاسیک اُسی وقت ظہور میں آتی ہے جب کوئی تہذیب کامل ہوتی ہے، جب اس کا زبان وادب کامل ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ وہ کسی کامل دماغ کی تخلیق ہوتی ہے۔ دراصل یہ اس تہذیب اور اس زبان کی اہمیت اور ساتھ ساتھ کسی منفرد شاعر کے دماغ کی 'جامعیت' ہوتی ہے جو کسی تخلیق کو آفاقیت کا درجہ عطا کرتی ہے۔ کاملیت کی تعریف یہ تسلیم کئے بغیر کہ سامعین پہلے سے اس کے معنی سے واقف ہیں بالکل ناممکن ہے۔ تو پھر اسے یوں کہا جا سکتا ہے کہ اگر ہم صحیح معنی میں کامل ہیں اور ساتھ ساتھ تعلیم یافتہ بھی ہیں تو ہم کسی ادب اور تہذیب میں کاملیت کو پہچان سکتے ہیں۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہی ہے جیسے ہم دوسرے انسانوں کو دیکھ کر فوراً پہچان لیتے ہیں۔ کاملیت کے معنی کو ناپختہ ذہن کے سامنے واضح کرنا اور اسے قابلِ قبول بنانا ناممکن ہے۔ لیکن اگر ہم کامل ہیں تو ایسے میں یا تو

ہم کاملیت کو فوراً پہچان لیتے ہیں یا پھر اس سے روشناس ہو کر واقف ہو جاتے ہیں۔ شیکسپیئر کا پڑھنے والا' مثال کے طور پر' جیسے جیسے وہ کامل یا پختہ نظر ہوتا جاتا ہے' شیکسپیئر کے ذہن کی ارتقائی کاملیت یا پختگی کو تسلیم کرنے میں ناکام نہیں رہ سکتا۔ یہاں تک کہ کم ترقی یافتہ ناظر بھی ایلزبیتھن ادب اور بحیثیت مجموعی سارے ڈرامے کے تیزی سے بڑھتے ہوئے ارتقا کو دیکھ سکتا ہے یہی نہیں بلکہ ابتدائی ٹیوڈر دور کی ناپختگی سے لے کر شیکسپیئر کے ڈراموں تک کے ارتقا اور شیکسپیئر کے جانشینوں کی تصنیفات کے زوال کو بھی محسوس کر سکتا ہے ہم ذرا سی واقفیت کے بعد یہ بھی مشاہدہ کر سکتے ہیں کہ کرسٹوفر مارلو کے ڈرامے شیکسپیئر کے اُن ڈراموں کے مقابلہ میں' جو اس نے اسی دور میں لکھے تھے' نسبتاً ذہن اور طرزِ ادا کی زیادہ پختگی کا اظہار کرتے ہیں۔ اس بات کا قیاس کرنا دلچسپ ہوگا کہ اگر مارلو اتنے دن زندہ رہتا جتنے دن شیکسپیئر زندہ رہا تو کیا اس کا ارتقا بھی اسی رفتار کے ساتھ جاری رہتا؟ مجھے اس میں شک ہے کیونکہ ہم دیکھتے ہیں کہ کچھ دماغ دوسروں کے مقابلہ میں جلد پختہ ہو جاتے ہیں۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ جو دماغ جلد پختہ ہو جاتے ہیں وہ بہت آگے تک نہیں بڑھتے۔ میں نے اس بات کو تنبیہ کے طور پر اُٹھایا ہے۔ ایک تو اس لئے کہ پختگی کی قدر کا انحصار اس شخص کی 'قدر' پہ ہوتا ہے جو اسے پختگی بخشتا ہے اور دوسرے اس لئے کہ ہمیں اس بات سے باخبر رہنا چاہیئے کہ ہم فرداً فرداً ادیبوں کی پختگی اور ادبی ادوار کی اضافی پختگی سے کب کب سروکار رکھیں۔ ایک ایسا ادیب جو انفرادی طور پر زیادہ پختہ دماغ کا حامل ہو ممکن ہے وہ ایسے

دور سے تعلق رکھتا ہو جو بمقابلہ دوسرے دور کے نسبتاً کم پختہ ہو۔ اس طرح اس کی تخلیق بھی نسبتاً کم پختہ ہوگی۔ کسی ادب کی پختگی در اصل اس معاشرہ کی آئینہ دار ہوتی ہے جس میں وہ پیدا ہوا ہے۔ ایک مصنف انفرادی طور پر، جس کی نمایاں مثال شیکسپیئر اور دریجل ہیں ــــ اپنی زبان کو ترقی دینے میں بہت کچھ کرسکتا ہے لیکن وہ اپنی زبان کو اس وقت تک پختگی کے درجہ پر نہیں پہنچا سکتا جب تک اس کے پیش روؤں کی تخلیقات نے اسے ایسا تیار نہ کر دیا ہو کہ وہ بس اس زبان کی رہی سہی کمی کو پوری کردے۔ ایک پختہ ادب اسی لئے اپنے پیچھے پوری ایک تاریخ رکھتا ہے۔ ایک ایسی تاریخ جو نہ تو صرف تاریخ وار سوانح پر مشتمل ہوتی ہے اور نہ قسم قسم کے مسودات اور تحریروں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ بلکہ اس زبان و ادب کی امکانی قوتوں کو اس کی اپنی حدود کے اندر منظم لیکن غیر شعوری طور پر حاصل کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔

یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیئے کہ کوئی معاشرہ اور کوئی ادب، انسان کی طرح، لازماً مساوی طور پر پختہ اور ہر لحاظ سے مطابقت نہیں رکھتا۔ قبل از وقت نشو و نما پانے والا بچہ اکثر واضح طور پر اپنے دور کے دوسرے عام بچوں کے مقابلہ میں زیادہ طفلانہ معلوم ہوتا ہے۔ کیا انگریزی ادب کا کوئی دور ایسا ہے جس کے بارے میں یہ کہا جاسکے کہ یہ پورے طور پر پختہ، جامع اور متوازن ہے؟ میرا خیال ہے کہ ایک بھی دور ایسا نہیں ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ کوئی بھی شاعر اپنے دور حیات میں انفرادی طور پر انگریزی زبان میں شیکسپیئر سے زیادہ

پختہ وکامل ہوسکا ہے۔ ہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ کسی شاعر نے انگریزی زبان میں اعلیٰ خیالات اور بدرجہ لطیف احساسات کے اظہار کرنے کی اتنی صلاحیت پیدا کی ہے جتنی شیکسپیئر نے کی تھی لیکن ہم محسوس کئے بغیر نہیں رہ سکتے کہ کونگریو کے ڈرامے (مثال کے طور پر "وے اوف دی ورلڈ") بحیثیت خصوصیات میں شیکسپیئر کے ڈراموں سے زیادہ پختہ ہیں لیکن صرف اسی اعتبار سے کہ وہ زیادہ پختہ معاشرہ کے آئینہ دار ہیں۔ یا اسے یوں کہہ لیجیے کہ وہ 'طرزِ معاشرت' کی زیادہ پختگی کے آئینہ دار ہیں۔ وہ معاشرہ جس پر کانگریو نے اپنے ڈراموں کی بنیاد رکھی ہمارے نقطۂ نظر سے بہت زیادہ مہذب نہیں تھا۔ لیکن پھر بھی وہ ٹیوڈر دور کے مقابلہ میں ہمارے زمانے سے زیادہ قریب ہے اور شاید اسی وجہ سے ہم اس کا جائزہ زیادہ سختی سے لیتے ہیں۔ اس کے باوجود وہ ایسا معاشرہ تھا جو زیادہ مستعلیق بھی تھا اور ساتھ ساتھ زیادہ تنگ نظر بھی نہیں تھا۔ اس کا ذہن نسبتاً سطحی اور اس کا ادراک نسبتاً محدود تھا۔ اس نے پختگی کے امکان کو تو ضرور گنوا دیا تھا لیکن اس نے دوسری چیز ضرور حاصل کرلی تھی۔ اس لئے مناسب ہے اگر ہم دماغ کی کاملیت یا پختگی کے ساتھ ساتھ طرزِ معاشرت کی پختگی کو اس میں اور شامل کرلیں۔

میرا خیال ہے کہ زبان کی پختگی شاعری کے مقابلہ میں نثر کی ترقی میں زیادہ آسانی سے نظر آنے لگتی ہے اور تیزی کے ساتھ تسلیم بھی کرلی جاتی ہے۔

نثر پر غور کرتے وقت ہم عظمت کے بارے میں ذرا ذرا سے انفرادی فرق پر کم توجہ دیتے ہیں اور مشترک معیار، مشترک ذخیرۂ الفاظ اور جملوں کی مشترک ساخت حاصل کرنے کے لئے اُنیس بیس کے فرق کو نظرانداز کر دیتے ہیں۔ اکثر اوقات خود نثر ان مشترک معیاروں سے انتہائی انحراف کرتی ہے اور اس طرح اس میں اس درجہ انفرادیت پیدا ہو جاتی ہے کہ ہم اسے 'شعری نثر' کے نام سے موسوم کرنے لگتے ہیں۔ اس زمانے میں جب انگلستان شاعری میں معجزے دکھا چکا تھا اس کی نثر نسبتہً ناپختہ تھی۔ یہ نثر چند مقاصد کے لئے تو ضرور ترقی کر چکی تھی لیکن کچھ مقاصد اور بھی ایسے تھے جن کے لئے وہ ناپختہ تھی۔ اسی زمانہ میں فرانسیسی زبان بمقابلہ انگریزی زبان کے شاعری میں کم ترقی یافتہ تھی لیکن اس کی نثر انگریزی نثر سے کہیں زیادہ پختہ تھی۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے آپ ٹیوڈر دور کے کسی مصنف کا مونٹیگ سے مقابلہ کر لیجئے آپ کو اندازہ ہو جائے گا۔ ایک صاحب طرز کی حیثیت سے مونٹیگ بذات خود ایک پیش رو کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کا اسلوب بیان اتنا پختہ نہیں ہے کہ وہ کلاسیک بننے کے لئے فرانسیسی ضروریات پوری کر سکے۔ ہماری نثر اس سے قبل کہ وہ کچھ اور کام انجام دیتی چند دوسرے اہم مقاصد کے لئے ضرور تیار ہو چکی تھی۔ اور یہ ممکن ہو گیا تھا کہ کوئی مارلو کسی ہوکر سے پہلے اور کوئی ہوکر کسی ہوبس سے پہلے اور کوئی ہوبس کسی ملٹن سے پہلے پیدا ہو سکتا تھا۔ ان معیاروں کو شاعری پر منطبق کرنے کے لئے خواہ

کیسی ہی مشکلات کیوں نہ درپیش ہوں لیکن نثر کے سلسلے میں یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ نثر کا ارتقاء "مشترک طرز" کے حاصل کرنے کی طرف ہوتا ہے لیکن یہ بات کہنے سے میرا منشاء یہ ہرگز نہیں ہے کہ بہترین لکھنے والوں میں (طرز کے اعتبار سے) کسی قسم کا امتیاز دشوار ہوتا ہے۔ ان میں نہ صرف بنیادی اور اہم فرق باقی رہتا ہے بلکہ یہ فرق بہت اعلیٰ اور لطیف قسم کا ہوتا ہے۔ ایڈیسن کی نثر اور سوئفٹ کی نثر میں ایک صاحب ذوق کو ویسا ہی نمایاں فرق نظر آئے گا جیسا کسی شراب کے رسیا کو دو قسم کی انگوری شراب میں نظر آتا ہے۔

کلاسیک نثر کے دور میں جو کچھ ہمیں دکھائی دیتا ہے اس میں تحریر کی صرف مشترک روایت ہی نہیں ہوتی (اخباری اداریہ نویسوں کے مشترک اسلوب کی طرح) بلکہ ذوق کی یکسانیت اور اشتراک بھی ہوتا ہے۔ وہ دور جو کلاسیک دور سے پہلے آتا ہے ممکن ہے بوالعجبی اور یک۔رنگی کا انتہا کرتا ہو۔ یک رنگی کا اس لئے کہ زبان کے ذرائع ابھی پورے طور پر سامنے نہیں آچکے ہوتے اور بوالعجبی کا اس لئے کہ ابھی تک مسلمہ معیار موجود نہیں ہوتے۔ ہم بوالعجبی کا نام اسے دے سکتے ہیں جہاں کوئی مرکز موجود نہ ہو۔ ساتھ ساتھ ایسے دور کی تحریروں میں نظریہ پرستی اور فنی قیود سے آزادی بھی پائی جاسکتی ہے۔ وہ دور جو کلاسیک دور کے فوراً بعد آتا ہے ممکن ہے اس میں بھی بوالعجبی اور یک رنگی نظر آئے۔ یک رنگی اس لئے کہ زبان کے ذرائع کم از کم کچھ عرصہ کے لئے ختم ہوجاتے ہیں اور بوالعجبی اس لئے

کہ "اوریجنیلٹی" "صحت" سے زیادہ اہمیت کی حامل ہو جاتی ہے لیکن وہ دور جس میں ہمیں مشترک اسلوب ملتا ہے ایک ایسا دور ہوتا ہے جب معاشرہ نظم، استحکام، توازن اور ہم آہنگی حاصل کر لیتا ہے کیونکہ ایسا دور جو انتہا درجہ کے منفرد اسلوب کا اظہار کرتا ہے یا تو ناپختگی کا دور ہوتا ہے یا پھر انحطاط کا۔

یہ فطری بات ہے کہ زبان کی پختگی اور طرز معاشرت اور ذہن کی پختگی میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ زبان اسی وقت پختگی کی طرف بڑھ سکتی ہے جب اس کے بولنے والوں میں ماضی کا تنقیدی شعور، حال پر اعتماد اور مستقبل کے بارے میں شعوری طور پر شک و شبہ باقی نہ رہے۔ ادب میں اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ شاعر اپنے پیش روؤں سے باخبر ہے اور ہم اس کے ان پیش روؤں سے واقف ہیں جنہوں نے اس کی تخلیقات کو متاثر کیا ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے ہمیں کسی شخص میں اس کے نسلی اور خاندانی اثرات بھی جھلکتے نظر آئیں اور ساتھ ساتھ اس کی انفرادیت اور "الگ پن" بھی محسوس ہو۔ پیش روؤں کے لئے ضروری ہے کہ وہ بذاتِ خود عظیم اور محترم ہوں لیکن ان کے تخلیقی کارنامے ایسے ہوں جن سے یہ پتہ چلے کہ ابھی زبان کے ذرائع پورے طور پر استعمال میں نہیں آئے ہیں اور ساتھ ساتھ وہ نئے لکھنے والوں کو اس خوف سے مغلوب نہ کر رہے ہوں کہ ان کی زبان میں جو کچھ کیا جا سکتا تھا وہ کیا جا چکا ہے۔ زبان کا وہ پہلو جسے اس کے پیش روؤں نے استعمال نہیں کیا ہے ممکن ہے کسی پختہ دور

میں کسی شاعر کو کوئی کارنامہ انجام دینے کی تحریک پیدا کرے یا پھر ممکن ہے کہ وہ ان کے خلاف بغاوت ہی کر بیٹھے۔ بالکل اسی طرح جیسے کبھی کبھی کوئی ہونہار نوجوان اپنے والدین کے عقائد، خیالات اور طرزِ معاشرت کے خلاف بغاوت کر بیٹھتا ہے۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود اگر غور سے دیکھا جائے تو وہ بذاتِ خود اسی روایت کا ایک تسلسل اور ایک حصہ معلوم ہوگا۔ اس کے اندر خاندان کی بنیادی خصوصیات بھی جھلکتی نظر آئیں گی اور اس کے طریق عمل کا فرق دراصل بدلے ہوئے زمانے کے حالات کا فرق ہوگا۔ اس کے برخلاف، جیسا کہ ہم بسا اوقات ان لوگوں کو دیکھتے ہیں جن کے کارنامے اپنے باپ دادا کی شہرت کے آگے ماند پڑ جاتے ہیں مقابلۃً حقیر نظر آتے ہیں۔ بالکل اسی طرح عظیم شاعری کے فوراً بعد کا دور، واضح طور پر، اپنے ممتاز اسلاف کے مقابلہ میں کمزور، حقیر اور معذور ہوتا ہے۔ اس قسم کے شاعر ہمیں ہر دور کے آخر میں نظر آتے ہیں جن میں یا تو صرف ماضی کا احساس ہوتا ہے یا پھر جو ماضی سے بغاوت کر کے امید بھری نظروں سے مستقبل کی طرف دیکھتے ہیں۔ چنانچہ کسی قوم میں ادبی تخلیق کے تسلسل کا دارومدار روایت اور موجودہ نسل کی ادبی تخلیق کے غیر شعوری توازن میں مضمر ہے۔ وسیع معنی میں روایت سے میری مراد وہ اجتماعی شخصیت ہے جو ماضی کے ادب میں روپذیر ہوتی ہے۔

دورِ ایلزبتھ کا ادب عظیم ضرور ہے لیکن نہ تو ہم اسے پورے طور پر پختہ

کہہ سکتے ہیں اور نہ اسے کلاسیکل کا نام دے سکتے ہیں۔ یونانی اور اطالوی ادب کے ارتقاء کے درمیان کوئی قریبی خط متوازی نہیں کھینچا جا سکتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب لاطینی ادب وجود میں آیا تو اس کی پشت پر یونانی ادب موجود تھا۔ اسی طرح جدید ادب اور یونانی ولاطینی ادبیات کے درمیان بھی کوئی خط متوازی نہیں کھینچا جا سکتا کیونکہ جدید ادب کی پشت پر یونانی ولاطینی ادب موجود ہیں۔ نشاۃ الثانیہ میں ہمیں پختگی کے ابتدائی نقوش نظر آتے ہیں جو کہ عہد عتیق سے مستعار لئے گئے ہیں۔ ملٹن کے ساتھ ہم پختگی کی طرف بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں اور ملٹن (انگریزی ادب میں) ماضی کا تنقیدی شعور رکھنے کے اعتبار سے اپنے پیش روؤں کے مقابلہ میں زیادہ بہتر موقف میں نظر آتا ہے۔ ملٹن کے مطالعہ سے اسپینسر کی جینئس کی تصدیق ہوتی ہے اور ساتھ ساتھ اس خدمت کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے جو اسپینسر نے ملٹن کی شاعری کو وجود میں لانے کے سلسلے میں انجام دی ہے۔ تاہم ملٹن کا اسلوب کلاسیکل اسلوب نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسی زبان کا اسلوب ہے جس کی تشکیل وتعمیر ابھی جاری ہے۔ یہ ایک ایسے مصنف کا اسلوب ہے جس کے اساتذہ "انگریزی النسل" نہیں ہیں بلکہ لاطینی یا کسی حد تک یونانی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ یہ بات کہہ کر میں بھی وہی بات کہہ رہا ہوں جو جونسن نے اپنے زمانے میں کہی تھی یا پھر اپنی باری آنے پر لینڈر نے کہی تھی۔ انہیں ملٹن سے یہ شکایت تھی کہ اس کا

اسلوب پورے طور پر انگریزی اسلوب نہیں ہے۔ آئیے اب ہم اس بات میں اتنی ترمیم اور کرلیں کہ اس بات کے باوجود ملٹن نے اپنی زبان کو ترقی دینے کے سلسلے میں بہت کچھ کیا ہے۔ کلاسیکل اسلوب کی طرف بڑھنے کی ایک پہچان تو یہ ہے کہ زبان میں جملوں کی وسیع تر پیچیدگی اور مرکب جملوں کی ساخت کا رجحان بڑھنے لگتا ہے۔ جب ہم شیکسپیئر کے سارے ڈراموں کے اسالیب کا تجزیہ کرتے ہیں تو یہ رجحان ہمیں صرف شیکسپیئر کی ذات میں نظر آتا ہے۔ اپنے آخری دور کے ڈراموں میں وہ اس حد تک جملوں کی پیچیدگی کی طرف مائل نظر آتا ہے جس حد تک ڈرامائی نظم اس کی اجازت دیتی ہے اور یہ حقیقت ہے کہ دوسری اصناف کے مقابلہ میں اس میں نسبتہً گنجائش کم ہے۔ لیکن اصل منزل یہ نہیں ہے کہ جملوں کی پیچیدگی صرف پیچیدگی کی خاطر کی جائے۔ اس کا اصل مقصد تو یہ ہونا چاہیئے کہ اولاً تو وہ خیال و احساس کی لطیف کیفیات کا بے کم و کاست، موزوں ترین اظہار کرسکے۔ ثانیاً یہ کہ عظیم تر لطافت اور موسیقی کے تنوع کو زبان کے مزاج میں رچا سکے۔ جب کوئی مصنف جملوں کی ساخت میں آورد سے کام لینے لگتا ہے تو وہ سادگی و پرکاری کے ساتھ کسی بات کو کہنے کی صلاحیت کھو بیٹھتا ہے۔ جب اظہار کی یہ روش اس کی عادت بن جاتی ہے اور وہ ان چیزوں کو بھی اسی انداز سے بیان کرنے لگتا ہے جو بہتر طور پر سادگی کے ساتھ ادا کی جاسکتی ہیں تو وہ اپنے اظہار کی وسعت کو محدود کرلیتا ہے اور یہ وہ منزل ہوتی ہے جب جملوں کی پیچیدگی کا عمل ہونے

طور پر صحت مند نہیں رہتا اور مصنّفت بول چال کی زبان سے دور ہونے لگتے ہیں۔ لیکن جیسے جیسے شاعری، ایک شاعر کے بعد دوسرے شاعر کے ہاتھوں، ترقی کرتی جاتی ہے وہ یک رنگی سے تنوع اور سادگی سے پیچیدگی کی طرف بڑھتی جاتی ہے اور جب یہ زوال پذیر ہونے لگتی ہے تو پھر یک رنگی کی طرف رجعت کرنے لگتی ہے۔ حالانکہ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ اظہار کے اُس ڈھانچے کو دوام بخش دے جس میں کسی جینئس نے کبھی زندگی اور معنی کا رنگ بھرا تھا۔ اس بات کا فیصلہ آپ خود کر سکتے ہیں کہ ورجل کے پیش رو اور جانشین اس تعمیم پر کس حد تک پورے اُترتے ہیں۔ ہم سب کے سب اس یک رنگی کو اٹھارویں صدی کے اُن شاعروں کے ہاں دیکھ سکتے ہیں جنہوں نے ملٹن کی نقالی کی تھی حالانکہ خود ملٹن کے ہاں یک رنگی اور بے کیفی نظر نہیں آتی۔ کبھی کبھی ایسا زمانہ بھی آتا ہے کہ جب نئی سادگی، حتیٰ کہ اظہار کے کچے پن کے علاوہ اور کوئی چارۂ کار نہیں رہتا۔

آپ نے ان نتائج کا اندازہ ضرور کر لیا ہوگا جن کی طرف میں رفتہ رفتہ آرہا ہوں۔ کلاسیک کی وہ خصوصیات جو میں نے اب تک پیش کی ہیں یعنی دماغ کی پختگی، طرزِ معاشرت کی پختگی، زبان کی پختگی اور مشترک اسلوب کی جامعیت۔ یہ ایسی خصوصیات ہیں جن کی قریب قریب مکمل تشریح اٹھارویں صدی کے انگریزی ادب سے ہو جاتی ہے اور شاعری میں سب سے زیادہ پوپ کی شاعری میں یہ خصوصیات نظر آتی ہیں۔ اگر اس مسئلہ پر مجھے صرف اتنا ہی کہنا تھا

تو یہ کوئی ایسی نئی بات نہیں تھی اور نہ اس کے کہنے کی مجھے ضرورت تھی ایسے
میں ساری بات ان دو غلطیوں کے درمیان انتخاب کرنے کی تجویز سی بن کر رہ جاتی
جن تک لوگ بہت پہلے پہنچ چکے ہیں۔ ایک غلطی تو یہ کہ اٹھارویں صدی کا ادب
انگریزی ادب کی تاریخ کا لطیف ترین دور ہے اور دوسری یہ کہ کلاسیکل کا تصور
بذاتِ خود قطعی ناقابلِ اعتبار ہے۔ خود میری اپنی رائے تو یہ ہے کہ ہمارے ہاں
انگریزی ادب میں نہ تو کوئی کلاسیکل دور ہے اور نہ کوئی کلاسیکل شاعر۔ اور جب
ہم اس پر غور کرتے ہیں کہ آخر ایسا کیوں ہے تو ہمیں اظہار افسوس کی ذرا سی بھی وجہ
نظر نہیں آتی لیکن اس کے باوجود ہمیں کلاسیک کے آدرش کو ہمیشہ اپنے پیش نظر
رکھنا چاہئے۔ اور چونکہ ہمیں اس آدرش کو پیش نظر رکھنا چاہئے اور چونکہ انگریزی زبان
کی جینیئس کے سامنے اس وقت اس آدرش کو حاصل کرنے کی بہ نسبت اور
بہت سی دوسری چیزیں بھی تھیں اس لئے ہم نہ تو پوپ کے دور کو رد کر سکتے ہیں
اور نہ اس کو بڑھا چڑھا کر پیش کر سکتے ہیں۔ ہم پوپ کی تخلیقات کو اس نقطہ نظر سے
دیکھے بغیر کہ اس کے ہاں کلاسیکل خصوصیات کس درجہ جلوہ فرما ہیں نہ تو انگریزی
ادب کو بحیثیت مجموعی دیکھ سکتے ہیں اور نہ ہم مستقبل کی طرف صحیح مقصد کے ساتھ
بڑھ سکتے ہیں جس کا مطلب یہ ہوا کہ تا وقتیکہ ہم پوپ کی تخلیقات سے لطف اندوز
ہونے کی اہلیت نہ رکھتے ہوں ہم انگریزی شاعری کو پورے طور پر نہیں سمجھ سکتے۔
یہ بات بالکل واضح ہے کہ کلاسیکل خصوصیات کو حاصل کرنے کے لئے

پوپ کو انگریزی نظم کی کچھ عظیم تر قوتوں کو اپنی شاعری سے خارج کرنا پڑا اور اس طرح اسے اس کی بہت بڑی قیمت ادا کرنا پڑی۔ اب کسی حد تک یہ کہا جا سکتا ہے کہ کچھ چیزوں کو حاصل کرنے کی غرض سے کچھ قوتوں اور صلاحیتوں کی قربانی فنکارانہ تخلیق کی ایک شرط ہے جیسا کہ عام زندگی میں ہوتا ہے۔ عام زندگی میں ایک ایسا آدمی جو کسی چیز کو حاصل کرنے کے لئے اپنی کسی بھی چیز کی قربانی دینے سے گریز کرتا ہے اُس کا انجام یا تو ناکامی ہوتا ہے یا پھر وہ کہیں کا نہیں رہتا۔ حالانکہ برخلاف اس کے ایسے بھی ماہر ہوتے ہیں جو ذرا سی چیز کے لئے بہت کچھ قربان کر دیتے ہیں یا پھر آدمی پیدا ہی ایسا مکمل ماہر ہوا ہو کہ اسے کسی چیز کی قربانی کی ضرورت ہی سرے سے نہ پڑے۔ لیکن اٹھارویں صدی کے انگریزی ادب کے بارے میں ہمیں اس امر کا پورا پورا احساس ہے کہ اس نے اپنے مزاج سے کچھ زیادہ چیزیں خارج کر دی تھیں اس دور کا ذہن پختہ ضرور تھا لیکن وہ کچھ محدود قسم کا تھا۔ ان معنی میں تو انگریزی معاشرہ اور انگریزی علم و ادب محدود نہیں تھا کہ وہ یورپ کے علم و ادب اور بہترین معاشرہ سے منقطع ہو کر رہ گیا تھا یا وہ ان سے کسی طرح پیچھے تھا۔ لیکن بات دراصل یہ ہے کہ یہ دور ہی ایک طرح سے تنگ نظری کا دور تھا جب ہم سترھویں صدی میں انگلستان میں کسی شیکسپیئر، جرمی ٹیلر یا ملٹن کو دیکھتے ہیں یا فرانس میں ریسائن، مولیر اور پاسکل کو دیکھتے ہیں تو ہم یہ کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ اٹھارھویں صدی نے اپنے باغیچوں کو مکمل تو ضرور کر لیا تھا لیکن ساتھ ساتھ زیر کاشت رقبہ کو بھی محدود

کر لیا تھا۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ اگر کلاسیک کوئی قابلِ قدر آدرش ہے تو اس میں ہمہ گیری اور وسعت کے ساتھ اظہار کی صلاحیت ہونی چاہئے۔ اٹھارویں صدی کا ادب اس بات کا دعویٰ نہیں کرسکتا۔ یہ وہ خصوصیات ہیں جو چوسر جیسے کچھ عظیم مصنفین کے ہاں نظر آتی ہیں۔ لیکن جنہیں انگریزی ادب کا کلاسیک قرار نہیں دیا جاسکتا اور جو پورے طور پر ازمنۂ وسطیٰ کے ذہن یعنی دانتے کے ہاں بھی موجود ہیں۔ جدید یورپی زبان میں اگر کہیں کوئی کلاسیک نظر آتی ہے تو وہ 'طربیہ خداوندی' ہے۔ اٹھارویں صدی میں ہم ادراک و احساس کے محدود دائرے اور خاص طور پر مذہبی احساس سے مغلوب نظر آتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ انگلستان کی شاعری میں عیسائیت کی روح موجود نہیں ہے اور یہ بھی نہیں ہے کہ شعراء دین دار عیسائی نہیں تھے۔ اصول کی شدت پسندی اور احساس کے پُرخلوص تقدس کے لئے آپ کو بہت دور تک نظر دوڑانی پڑے گی تب کہیں آپ کو سیمول جونسن سے زیادہ کوئی حقیقی شاعر نظر آسکے گا۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ شیکسپیئر کی شاعری میں بھی ہمیں گہرے مذہبی احساس و شعور کے شواہد نظر آتے ہیں حالانکہ شیکسپیئر کا عقیدہ اور عمل محض قیاس کا معاملہ ہے۔ مذہبی ادراک و احساس کی یہ پابندی بذاتِ خود ایک قسم کی تنگ نظری پیدا کرتی ہے (حالانکہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان معنی میں انیسویں صدی کہیں زیادہ متعصب اور تنگ نظر تھی) یہ تنگ نظری عیسائیت کے انتشار پر دلالت کرتی ہے اور مشترک عقیدے اور مشترک کلچر کے زوال کو ظاہر کرتی ہے۔ اس

سے یہ بات بھی ظاہر ہوتی ہے کہ اٹھارویں صدی، اپنے کلاسیکل کارناموں کے باوجود، ایک ایسا کارنامہ ہے جو مثال کی حیثیت سے مستقبل کے لئے تو بڑی اہمیت رکھتا ہے لیکن جو ایسے خصائص سے عاری تھا جن کی وجہ سے حقیقی کلاسیک کی تخلیق ممکن ہوتی ہے۔ وہ خصوصیات کیا ہیں۔ ان کی ٹوہ لگانے کے لئے ہمیں ورجل کی طرف رجوع کرنا ہوگا۔

سب سے پہلے میں ان خصوصیات کو دُہرانا چاہتا ہوں جن کو میں پہلے ہی کلاسیک کے ساتھ منسوب کر چکا ہوں اور خاص طور پر ورجل، اس کی زبان، اس کی تہذیب اور اس زبان و تہذیب کی تاریخ کے اُس خاص لمحہ کے تعلق سے جس میں ورجل پیدا ہوا۔ دماغ کی پختگی کے لئے تاریخ اور تاریخ کے شعور کی ضرورت پڑتی ہے۔ تاریخ کا شعور اس وقت تک پورے طور پر بیدار نہیں ہو سکتا جب تک کہ شاعر کے سامنے اپنی قوم کی تاریخ کے علاوہ کسی دوسری قوم کی تاریخ نہ ہو۔ یہ بھی ضروری ہے کہ اسے کم از کم ایک دوسری انتہائی مہذب قوم کی تاریخ کا بھی علم ہو۔ ایسی قوم کا علم جس کی تہذیب اس کی تہذیب سے اتنی ملی جلی ہو کہ اس کے اثرات اس کی اپنی تہذیب میں سرایت کر چکے ہوں۔ یہ وہ شعور ہے جو رومیوں کے پاس تھا اور جو یونانیوں کے پاس نہیں تھا (خواہ ہم یونانیوں کے کارناموں کو کتنی ہی اہمیت کیوں نہ دیں اور درحقیقت وہ اس وجہ سے اور زیادہ قابلِ تعریف ہو جاتے ہیں) اور یہ ایک ایسا شعور تھا جسے خود ورجل نے آگے بڑھانے میں بہت کچھ کیا۔ شروع ہی سے

ورجل، اپنے معاصرین اور فوری پیش روؤں کی طرح، یونانی شاعری کی ایجادات، روایات اکتشافات کو مسلسل برت رہا تھا اور اپنے تصرف میں لا رہا تھا۔ اس طور پر اپنی ابتدائی روایات سے استفادہ کرنے کے ماسوا کسی بدیسی ادب کو استعمال کرنا تہذیب کی اگلی منزل کی طرف قدم بڑھانے کے مترادف ہے۔ ۔

حالانکہ میرا خیال یہ ہے کہ کسی شاعر نے بھی ورجل سے زیادہ یونانی اور ابتدائی لاطینی شاعری سے استفادہ کرنے میں احساس کے اس درجہ لطیف تناسب کا اظہار نہیں کیا۔ دوسرے ادب یا تہذیب کے تعلق سے کسی ادب یا کسی تہذیب کا یہ وہ ارتقاء ہے جو ورجل کی 'رزمیہ شاعری' کے موضوع کو ایک خاص اہمیت عطا کرتا ہے۔ ہومر کے ہاں یونانیوں اور ٹروجنس کا تصادم مشکل سے کسی وسیع اہمیت کا حامل ہے۔ یہ تصادم زیادہ سے زیادہ ایک شہری ریاست اور دوسری متحدہ شہری ریاستوں کے درمیان خانہ جنگی کی حیثیت رکھتا ہے (Aeneas) کی کہانی کے پیچھے شعور کا زیادہ بنیادی فرق کارفرما نظر آتا ہے۔ ایک ایسا فرق جو دو عظیم تہذیبوں کے درمیان قرابت داری کا اظہار بھی کرتا ہے اور ساتھ ساتھ تقدیر کے زیر سایہ ان کی مصالحت پر روشنی بھی ڈالتا ہے۔

ورجل کے دور اور خود اس کے ذہن کی پختگی کا اظہار تاریخ کی اسی آگاہی اور اسی شعور میں مضمر ہے۔ دماغ کی پختگی کے لئے طرز معاشرت کی پختگی اور ساتھ ساتھ تنگ نظری سے گریز ضروری ہے۔ میرا خیال ہے کہ ایک جدید یوروپین کو، جو

اچانک بے سوچے سمجھے ماضی میں جھانکنے لگے ہیں اور ایتھنز والوں کا سماجی رویہ حد درجہ سخت، وحشیانہ اور جارحانہ نظر آنے لگا لیکن اگر کوئی شاعر اپنے معاصرانہ رواج سے بہتر کوئی چیز پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے تو اس کا طریقۂ عمل یہ نہیں ہے کہ وہ آئندہ نسلوں کے لئے طرز معاشرت کا کوئی مختلف ضابطہ پیش کرے بلکہ اس کا طریقہ یہ ہے کہ وہ یہ پیش کرے کہ اس کے اپنے زمانے کے لوگوں کا بہتر سے بہتر طرز عمل کیا ہو سکتا ہے۔ اسی بصیرت میں ہنری جیمس کی کامیابی کا راز مضمر ہے۔ ہنری جیمس کی تحریروں کو ہم صرف ایڈورڈین انگلستان کے دولت مند لوگوں کی دعوتوں اور محفلوں کے تذکروں کے لئے نہیں پڑھتے بلکہ ہم دیکھتے ہیں کہ ہنری جیمس اپنے ناولوں میں اسی معاشرہ کی مثالی تصویر پیش کرتا ہے اور کسی دوسرے معاشرہ کی پیش بندی نہیں کرتا۔ میرا خیال ہے کہ ورجل کے ہاں لاطینی زبان کے دوسرے شاعروں کے مقابلہ میں (کیونکہ مقابلہ کرنے پر (Catullus) اور (D opertius) ہمیں شہدے معلوم ہوتے ہیں اور ہوریس کچھ عامیانہ سا معلوم ہوتا ہے) طرز معاشرت کی لطافت، نازک احساس و ادراک سے پھوٹتی نظر آتی ہے اور خصوصیت کے ساتھ اس طرز معاشرت کا اظہار عورت مرد کے خانگی اور عام تعلقات میں نظر آتا ہے۔ لوگوں کے ایسے اجتماع میں، جہاں سب کے سب مجھ سے زیادہ علم و آگاہی رکھتے ہیں، میرے لئے مناسب نہیں ہے کہ میں (Aeneas) اور (Dido) کی داستان پر

رائے زنی کرلیں۔ لیکن میرے ذہن میں (Aeneas) کی ملاقات کی تصویر ہمیشہ (Dido) کے تصور کے ساتھ اُبھری ہے کیونکہ یہ ششم نہ صرف صدر جمہ اثر انگیز شاعری کا بہترین نمونہ ہے بلکہ شاعری کی تاریخ میں انتہائی مہذب عادت اور اظہار کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ حصہ معنی کے اعتبار سے تہہ دار اور بیان کے اعتبار سے ایجاز لیئے ہوئے ہے کیونکہ اس سے نہ صرف (Dido) کے رویے کا اظہار ہوتا ہے بلکہ اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اس سے (Aeneas) کے رویہ پر بھی روشنی پڑتی ہے (Dido) کا طرز عمل تقریباً (Aeneas) کے اپنے ضمیر کی قلب ماہیت معلوم ہوتا ہے۔ ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ یہی وہ طرز عمل ہے جسے (Aeneas) کا ضمیر چاہتا ہے کہ (Dido) اس کے ساتھ اسی طرح کا طرز عمل اختیار کرے۔ مجھے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ بات صرف اتنی ہی نہیں ہے کہ (Dido) اسے معاف نہیں کرتی (حالانکہ یہ بات اہم ہے کہ وہ اس پر لعن طعن کرنے کے بجائے بے رخی اختیار کرلیتی ہے اور شاید اس بے رخی کو دنیا کی شاعری میں سب سے زیادہ مؤثر بے رخی کہا جا سکتا ہے) بلکہ اہم بات یہ ہے کہ (Aeneas) خود کو بھی معاف نہیں کرتا اور حقیقت سے باخبر ہوتے کے باوجود وہ یہ سمجھ لیتا ہے کہ جو کچھ اس نے کیا ہے وہ یا تو تقدیر کا لکھا ہوا ہے یا پھر دیوتاؤں کی سازش کا نتیجہ ہے جو خود کسی عظیم تر مخفی قوت کے آلۂ کار ہیں یہاں جو بات میں نے مہذب طرز معاشرت کے سلسلے میں بطور مثال پیش کی ہے

اس سے اس مہذب شعور اور ضمیر کی تصدیق ہوتی ہے۔ لیکن کسی مخصوص داستان پر ہم کسی بھی معیار سے غور کریں تو یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ یہ جزو کی کل سے تعلق رکھتا ہے۔ اور آخر میں اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ ورجل کے کرداروں کا طرز عمل (سوائے (Turnus) کے جو بغیر مقصد کا انسان ہے) خالصتاً کسی مقامی یا قبائلی طرز عمل کے ضابطے کے مطابق نظر نہیں آتا۔ اس طرز عمل میں، اس کے اپنے زمانے کے مطابق، ہمیں رومن اور یوروپین خصوصیات ساتھ ساتھ نظر آتی ہیں۔ ورجل طرز معاشرت کے لحاظ سے کسی طرح بھی متعصب اور تنگ نظر نہیں ہے۔

اس موقع پر ورجل کے اسلوب اور زبان کی پختگی کی توضیح کرنا ایک سطحی سی بات معلوم ہوتی ہے۔ آپ لوگوں میں سے بہت سے یہ کام مجھ سے بہتر طور پر انجام دے سکتے ہیں۔ اور میرا خیال ہے کہ میری اس بات سے آپ سب حضرات اتفاق کریں گے لیکن پھر بھی اس بات کا اعادہ کرنا مناسب ہے کہ ورجل کا اسلوب ایک ادب کی پشت پناہی اور اس ادب کی گہری واقفیت کے بغیر ممکن نہیں تھا۔ جب وہ کوئی ترکیب یا ساخت اپنے پیش رووں سے مستعار لے کر اسے سنوارتا ہے تو اس طرح وہ لاطینی شاعری کو از سر نو لکھنے کا کام انجام دیتا ہے۔ وہ ایک فاضل مصنف تھا جس کی ساری قابلیت اس کے کام کے عین مطابق تھی اور اس کے پاس اپنے استعمال کے لئے ضرورت کے عین مطابق ادب بھی موجود تھا۔ جہاں تک اسلوب کی پختگی کا تعلق ہے میں نہیں سمجھتا کہ کسی بھی شاعر نے احساس و

آواز کی پیچیدہ ساخت پر اُس سے زیادہ عبور حاصل کیا ہے اور ساتھ ساتھ جہاں ضرورت پڑی اس نے براہ راست مختصر اور حیران کن سادگی کا دامن بھی ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ اس سلسلے میں یہاں مجھے کسی تفصیل کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ لیکن یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس موقع پر میں 'مشترک اسلوب' کے بارے میں اپنی رائے کا تھوڑا سا اظہار کرتا چلوں کیونکہ یہ ایک ایسی چیز ہے جس کی جامع مثال ہم انگریزی ادب سے پیش نہیں کر سکتے اور اسی لئے ہم اس طرف اتنی توجہ بھی نہیں دیتے جتنی در اصل ہمیں دینی چاہیے۔ جدید اطالوی ادب میں 'مشترک اسلوب' کی مثالی جھلک سب سے زیادہ ہمیں غالباً دانتے اور سپین کے ہاں اور انگریزی شاعری میں سب سے زیادہ پوپ کے ہاں نظر آتی ہے۔ پوپ کے مشترک اسلوب کا دائرہ مقابلۃً بہت محدود نظر آتا ہے۔ مشترک اسلوب ہے جسے دیکھ کر ہم صرف یہ نہ کہہ اُٹھیں کہ یہ غیر معمولی قابلیت کا انسان ہے جو زبان کو استعمال کر رہا ہے بلکہ یہ کہہ اُٹھیں کہ یہ وہ آدمی ہے جس نے زبان کی روح اور جوہر کو پالیا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے جب ہم پوپ کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم یہ بات نہیں کہتے کیونکہ ہم انگریزی زبان و بیان کے ان تمام وسائل سے بخوبی باخبر ہوتے ہیں جن کی طرف پوپ نے توجہ نہیں دی۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس شخص نے انگریزی زبان کے ایک مخصوص دور کے جوہر کو پالیا ہے اور بس۔ لیکن برخلاف اس کے جب ہم شیکسپیئر یا ملٹن کا مطالعہ کرتے ہیں تو اُس

وقت ہم یہ بات بھی نہیں کہتے کیونکہ ہم اس شخص کی عظمت اور ان معجزات سے بھی باخبر ہوتے ہیں جو وہ اپنی زبان میں دکھا رہا ہے۔ یہ بات کہ کہ اب ہم شاید چوسر کے قریب تر آجاتے ہیں لیکن دراصل چوسر ایک مختلف اور ہمارے نقطۂ نظر سے ایک خام زبان استعمال کرتا نظر آتا ہے اور شیکسپیر اور ملٹن نے اپنی شاعری کے ذریعہ، جیسا کہ بعد کی تاریخ سے معلوم ہوتا ہے، انگریزی زبان کے سامنے بہت سے امکانات کی راہیں کھول دیں۔ برخلاف اس کے ورجل نے یہ نہیں کیا بلکہ اس نے زبان کے سارے امکانات کو اس طور پر اپنے تصرف میں لا کر ختم کر دیا کہ اس کے بعد اس میں کوئی بڑی ترقی اُس وقت تک ممکن نہیں ہو سکتی جب تک کہ لاطینی زبان ایک سرے سے بالکل ہی نہ بدل جائے۔

اب میں اس سوال کو پھر اُٹھانا چاہتا ہوں جس کی طرف میں پہلے اشارہ کر چکا ہوں۔ یہ سوال کہ آیا کسی کلاسیک کا (ان معنی میں جن میں اس اصطلاح کو میں اب تک استعمال کرتا آیا ہوں) وجود اپنی اصل زبان اور اس کے بولنے والوں کے لئے کسی نعمت غیر مترقبہ کا درجہ رکھتا ہے؟ حالانکہ بلاشبہ یہ فخر کی بات ضرور ہے۔ اپنے ذہن میں اس سوال کو اُٹھانے کے بعد بس اتنا کافی ہے کہ ورجل کے بعد کی لاطینی شاعری پر غور کر لیا جائے اور دیکھا جائے کہ کس حد تک ورجل کے بعد کے شعراء زندہ رہے اور اس کی عظمت کے سایہ میں اُنہوں نے کس طرح تخلیقی کام انجام دیا تاکہ ہم ان معیاروں کے مطابق جو ورجل نے قائم کئے تھے ان کی تعریف یا

تنقیص کر سکیں اور ان کے اُن نئے انحراف یا تنوع یا لفظوں کی نئی ترتیب کی ساخت کی تعریف کر سکیں جن کو پڑھ کر اصل ماخذ کے خوشگوار دھندلے نقوش کی یاد تازہ ہونے لگتی ہے ۔ اس معاملہ میں انگریزی اور فرانسیسی شاعری خوش قسمت ہے کہ ان زبانوں کے عظیم ترین شاعروں نے صرف مخصوص زمینوں کو پامال کیا ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ شیکسپیر یا راسین کے دور سے لے کر اب تک حقیقی معنی میں قدر اول کا ایک بھی منظوم ڈرامہ انگلستان یا فرانس میں نہیں لکھا گیا۔ یہ ضرور ہے کہ ملٹن کے دور تک ہمارے ادب میں کوئی بھی عظیم رزمیہ نظم نہیں تھی حالانکہ ویسے عظیم طویل نظمیں بہت سی تھیں ۔ یہ حقیقت ہے کہ اعلیٰ شاعر خواہ وہ کلاسیک ہو یا نہ ہو، اس زمین کو جس میں وہ کاشت کرتا ہے بالکل چوس لیتا ہے۔ یہاں تک کہ تھوڑی بہت فصل اُگانے کے بعد وہ کچھ نسلوں کے لیئے بالکل ناقابل کاشت ہو کر رہ جاتی ہے۔

یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ کوئی تصنیف اپنے کلاسیکی مزاج کی وجہ سے کسی ادب کو متاثر نہیں کرتی بلکہ یہ اثر محض اس تصنیف کی عظمت سے پیدا ہوتا ہے اور میرے خلاف یہ دلیل پیش کی جا سکتی ہے کہ میں نے شیکسپیر اور ملٹن کو "کلاسیک" کا درجہ ان معنی میں نہیں دیا ہے جن معنی میں اس اصطلاح کو میں اب تک استعمال کرتا آیا ہوں اور ساتھ ساتھ میں نے یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ اب تک اس قسم کی اعلیٰ و ارفع عظیم شاعری (جیسی شیکسپیر اور ملٹن

نے لکھی ہے)، ہماری زبان میں نہیں لکھی جا سکی ہے — لیکن یہ مسلم امر ہے کہ جب شاعری کی کوئی عظیم تخلیق وجود میں آتی ہے تو وہ دوسرے شاعروں کے لئے اسی پایہ اور اسی نوع کی عظیم شاعری تخلیق کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ اس کی وجہ واضح ہے۔ کوئی بھی قدر اول کا شاعر اسی نوع اور اسی پایہ کی شاعری تخلیق کرنے کی کوشش نہیں کرے گا جو پہلے کی جا چکی ہے یا اس زبان میں کی جا سکتی ہے۔ یہ بات اُس وقت ممکن ہے جب زبان، اس کی نحو، اس کا ذخیرۂ الفاظ اور خاص طور پر اس کا آہنگ، لہجہ اور مزاج وقت اور سماجی تبدیلیوں کے ساتھ اس درجہ بدل گئے ہوں کہ شیکسپیئر جیسا ایک اور عظیم ڈرامائی شاعر اور ملٹن جیسا ایک اور عظیم رزمیہ شاعر پیدا ہو سکتا ہے۔ صرف یہی نہیں کہ ہر عظیم شاعر بلکہ ہر حقیقی شاعر خواہ وہ کمتر درجہ کا شاعر ہی کیوں نہ ہو، زبان کا کوئی نہ کوئی امکان ہمیشہ ہمیشہ کے لئے پورا کر دیتا ہے اور اس طرح آنے والی نسلوں کے لئے اس زبان کا ایک امکان کم ہو جاتا ہے — یہ ممکن ہے کہ وہ امکان جو وہ اپنے تصرف میں لایا ہے بہت ادنیٰ ہو یا پھر اس نے شاعری کی کسی بڑی صنف مثلاً ڈرامہ یا رزمیہ پر طبع آزمائی کی ہو۔ عظیم شاعر زبان کے سارے امکانات ختم نہیں کرتا بلکہ صرف ایک صنف کے امکانات کو ختم کر دیتا ہے۔ لیکن برخلاف اس کے اگر عظیم شاعر عظیم کلاسیک شاعر بھی ہے تو وہ صرف کسی ایک صنف کے امکانات کو ختم

نہیں کرتا بلکہ اپنے زمانے کی زبان کے سارے امکانات کو ختم کر ڈالتا ہے۔ اور اس کے اپنے زمانے کی زبان، جس طور پر اس نے اسے استعمال کیا ہے، ایسی زبان ہوگی جو ہر لحاظ سے جامع اور مکمل ہوگی۔ اسی طرح ہمیں صرف شاعری پر نظر نہیں رکھنی پڑتی بلکہ اس زبان پر بھی نظر رکھنی ہوتی ہے جس میں وہ لکھ رہا ہے۔ ایسے میں صرف یہی نہیں ہوتا کہ کلاسیک شاعر زبان کے سارے امکانات سمیٹ کر ختم کر دیتا ہے بلکہ دراصل یہ زبان مزاج کے اعتبار سے خود ایسی زبان ہوتی ہے جس میں اس طرح سمٹ کر ختم اور مکمل ہو جانے کی صلاحیت ہوتی ہے اور جو خود کسی کلاسیک شاعر کی پیدائش کا موجب بنتی ہے۔

اب ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس سلسلے میں ہم کتنے خوش نصیب ہیں کہ ہمارے پاس ایک ایسی زبان ہے جو کلاسیک پیدا کرنے کے بجائے ماضی کے بھرپور تنوع پر فخر کر رہی ہے اور جس میں جدتوں اور نئے نئے تنوع کے بے پناہ امکانات پوشیدہ ہیں۔ اب جب کہ ہمارے ادب کا مزاج ہم میں رس بسا ہوا ہے، جب کہ ہم اب بھی وہی زبان بول رہے ہیں اور بنیادی طور پر اسی کلچر کے حامل ہیں جس نے ماضی کا ادب پیدا کیا ہے ہمیں دو باتیں ذہن نشین رکھنی چاہئیں ـــــ ایک تو ان کارناموں پر فخر جو ہمارا ادب انجام دے چکا ہے اور دوسرے اس بات پر ایمان جو مستقبل میں ہمارا ادب انجام دے سکتا ہے۔ اگر ہم مستقبل پر سے ایمان اُٹھا لیں تو پھر ماضی پورے طور پر ہمارا ' ماضی

نہیں رہے گا اور ایک مردہ تہذیب کا ماضی بن کر رہ جائے گا اور یہ بات خاص طور پر ان لوگوں کے ذہنوں میں موجود رہنی چاہئے جو انگریزی ادب کے سرمائے میں اضافہ کرنے کی کوششوں میں مصروف ہیں۔ انگریزی ادب میں چونکہ کوئی بھی کلاسیک نہیں ہے اسی لئے ہر زندہ شاعر کہہ سکتا ہے کہ ابھی اس کی امید باقی ہے کہ وہ اور اس کے بعد آنے والے شاعر شاید ایسی تخلیق پیش کر سکیں جو زندہ رہے (کیونکہ کوئی بھی سکونِ قلب کے ساتھ یہ بات نہیں کہہ سکتا کہ وہ اس زبان کا آخری شاعر ہے اور جب کہ وہ اس بات کو سمجھ بھی رہا ہو کہ ایسا کہنے کا کیا مطلب ہے) لیکن بقائے دوام کے نقطۂ نظر سے مستقبل سے یہ دلچسپی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ جب ہمارے سامنے دو زبانیں ہوں اور دونوں کی دونوں 'مردہ' ہوں تو ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ان میں سے ایک زبان عظیم تر ہے اس لئے کہ اس میں تنوع بھی زیادہ ہے اور شاعروں کی تعداد بھی زیادہ ہے اور دوسری اس لئے کمتر ہے کہ اس کا جوہر صرف ایک شاعر کی تخلیق میں مکمل طور پر ظاہر ہوا ہے۔ جس بات پر میں زور دینا چاہتا ہوں یہ ہے کہ انگریزی زبان زندہ زبان ہے اور ایک ایسی زبان ہے جس کے ساتھ ہم رہتے سہتے ہیں۔ ہمارے لئے خوشی کا مقام ہے کہ یہ اب تک کسی کلاسیک شاعر کی تخلیق میں پورے طور پر بروئے کار نہیں آسکی ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ کلاسیک معیار ہمارے لئے

بہت بڑی اہمیت رکھتا ہے تاکہ ہم اپنے شعراء کو فرداً فرداً اس معیار پر پرکھ سکیں حالانکہ بحیثیت مجموعی اس ادب سے ہم اپنے ادب کا مقابلہ کرنے کے قائل نہیں ہیں جس میں کلاسیک پیدا ہو چکا ہے۔ ویسے یہ محض قسمت کی بات ہے کہ کوئی ادب کلاسیک کے رتبے تک پہنچتا ہے یا نہیں۔ اس بات کا دارومدار زیادہ تر اس زبان کے مزاج اور عناصر ترکیبی کے امتزاج کی نوعیت پر مبنی ہے۔ چنانچہ لاطینی زبان کلاسیک کے حد درجہ قریب آجاتی ہے اس کی وجہ صرف یہ نہیں ہے کہ اس کے عناصر ترکیبی لاطینی ہیں بلکہ اس لئے کہ وہ عناصر انگریزی زبان کے مقابلہ میں زیادہ متجانس اور یکساں ہیں۔ اور اسی لئے اُن کا رجحان زیادہ فطری طور پر مشترک اسلوب کی طرف مائل ہے۔ برخلاف اس کے انگریزی زبان اپنی تشکیل اور مزاج کے اعتبار سے گوناگوں عناصر کی حامل ہے اور جامعیت سے زیادہ تنوع کی طرف مائل ہے۔ اپنی قوت کو پورے طور پر بروئے کار لانے کے لئے اسے ایک طویل مدت کی ضرورت ہے اور اس میں شاید اب بھی نامعلوم امکانات پوشیدہ ہیں۔ اس زبان میں اپنی اصلیت کو برقرار رکھتے ہوئے تبدیل ہونے کی زبردست صلاحیت موجود ہے۔

اب میں اضافی کلاسیک اور مطلق کلاسیک میں امتیاز پیش کرنا چاہتا ہوں۔ اس ادب کے مابین امتیاز جو صرف اپنی زبان کے تعلق سے کلاسیک کہلاتا ہے اور وہ ادب جو بہت سی دوسری زبانوں کے تعلق سے

کلاسیک کہلاتا ہے۔ لیکن اس امتیاز کی وضاحت سے پہلے میں کلاسیک کی ایک اور خصوصیت پر روشنی ڈالنا چاہتا ہوں جس سے اس امتیاز کے سمجھنے میں مدد ملے گی اور اس فرق کا بھی اندازہ ہو سکے گا جو پوپ جیسے شاعر کی کلاسیک اور ورجل جیسے شاعر کی کلاسیک میں نظر آتا ہے۔ اگر یہاں ان دعاوی کو دوبارہ دُہرا دیا جائے جن کا ذکر اوپر آچکا ہے تو اس سے بات کے سمجھنے میں اور آسانی ہوگی۔

میں نے اس مضمون کے شروع میں کہا تھا کہ مسلّمہ اصول کے طور پر نہ سہی لیکن اکثر و بیشتر افراد کے ذہنی شعور کی پختگی کا عمل 'انتخاب' کے ذریعہ ہوتا ہے اور جس کا شعور فرد کو خود بھی پورے طور پر نہیں ہوتا۔ اس عمل کے ذریعہ فرد زبان سے کچھ امکانات کو خارج کر کے کچھ امکانات کو اپنا لیتا ہے اور انہی کے بنانے سنوارنے میں لگ جاتا ہے۔ میں نے یہ بھی کہا تھا کہ زبان و ادب کی ترقی میں ایک مماثلت پائی جاتی ہے۔ اگر یہ بات درست ہے تو کہا جا سکتا ہے کہ کمتر درجہ کے کلاسیک میں، جیسا کہ سترہویں صدی اور اٹھارویں صدی کے اواخر کا ہمارا اپنا ادب ہے، پختگی حاصل کرنے کی دُھن میں جن امکانات کو خارج کیا گیا تھا اُن کی تعداد یقیناً کثیر اور اہم ہوگی۔ میں نے یہ بھی کہا تھا کہ اس سلسلہ میں نتیجہ کی طرف سے اطمینان زبان کے مزاج کی آگاہی سے پیدا ہوتا ہے جو ابتدائی دور کے مصنفین کی تحریروں میں نظر آتی ہے اور جس کے کچھ امکانات

نظرانداز کر کے خارج کر دئے گئے تھے۔ (یہی وہ چیز ہے جس سے آنے والی نسلوں کی توجہ نئے نئے امکانات کی طرف جاتی ہے۔ اور جو اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش میں ایک نئے امکان کو سامنے لے آتے ہیں) انگریزی ادب کا کلاسیک دور ہماری قوم کی ساری صلاحیتوں کا نمائندہ نہیں ہے۔ ہم کسی دور کے بارے میں یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہماری قوم کی ساری صلاحیتیں اور جوہر اس دور میں بروئے کار آ چکے ہیں۔ اسی لئے ہم اب بھی ماضی کے کسی ایک دور یا دوسرے دور کے مزاج کو سمجھ کر مستقبل کے امکانات پر غور کر سکتے ہیں۔ انگریزی زبان ایک ایسی زبان ہے جس میں اسالیب کے حقیقی انحراف کی زبردست گنجائش موجود ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کوئی بھی دور اور کوئی بھی لکھنے والا اس زبان میں کامل نمونہ کی حیثیت اختیار نہیں کر سکتا۔ فرانسیسی زبان معیاری لہجے کے ساتھ بہت زیادہ وابستہ نظر آتی ہے حالانکہ اس زبان کو دیکھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ زبان نے خود کو ہمیشہ ہمیشہ کے لئے مستقل بنیادوں پر قائم کر لیا ہے تاہم سترھویں صدی میں ہمیں لطیف تجاتی متانت اور صاف بیانی کی روح نظر آتی ہے اور یہ بیش بہا عنصر جو (Rabelais) اور (Villon) کے ہاں موجود ہے اور جس کا شور راسین اور والتیر کی کاملیت کے بارے میں ہمارے فیصلوں کو متصف کرتا ہے، اُسے دیکھ کر ہم محسوس کر سکتے ہیں کہ یہ کاملیت نہ صرف بیان نہیں ہوئی ہے بلکہ اب تک ہم آہنگی کے ساتھ استعمال بھی نہیں ہو سکی ہے۔

اب ہم اس نتیجہ پر پہنچ سکتے ہیں کہ جامع کلاسیک وہ ہے جس میں کسی قوم کی ساری صلاحیتیں اور سارے جوہر (خواہ واضح طور پر یا مخفی طور پر) ظاہر ہوتے ہیں۔ اور یہ بات ایسی زبان میں پیدا ہو سکتی ہے جس میں اپنے سارے جوہر ایک دم سمیٹ سکنے کی صلاحیت ہو۔ لہٰذا اب ہم کلاسیک کی فہرستِ خصوصیات میں لفظ ' جامعیت ' کا اور اضافہ کر لیتے ہیں۔ کلاسیک کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی رسمی پابندیوں کے ساتھ ' جس قدر ممکن ہو ' زیادہ سے زیادہ احساسات کی ان ساری وسعتوں کا اظہار کرے جن سے اس زبان کو بولنے والی قوم کے مزاج اور کردار کی نمائندگی ہوتی ہے۔ اس طرح کلاسیک اُس قوم کی بہترین نمائندگی بھی کرے گی اور اس میں ان لوگوں کے لئے صد درجہ دلکشی اور اثر آفرینی بھی ہوگی اور وہ ہر جماعت ' ہر طبقہ اور ہر قسم کے حالات میں قبولیت عام بھی حاصل کر سکے گی۔

جب کوئی ادب پارہ اس ' جامعیت ' سے آگے بڑھ جاتا ہے اور دوسرے غیر ملکی ادبیات کے لئے بھی اتنا ہی اہم ہو جاتا ہے جتنا خود اپنی زبان کے لئے تھا تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس میں ' آفاقیت ' بھی موجود ہے۔ مثال کے طور پر ہم گوئٹے کی شاعری کو بجا طور پر (اس مقام کے پیشِ نظر جو اسے اپنی زبان و ادب میں حاصل ہے) کلاسیک کا نام دے سکتے ہیں۔ تاہم اس کی جانبداری ' اس کے کچھ موضوعات کی ناپائداری اور اس کے ادراک کی ' جرمنیت ' کی وجہ سے

ہم اسے کلاسیک کا نام نہیں دے سکتے کیونکہ گوئٹے دوسرے ملک والوں کو اپنے دور، اپنی زبان اور اپنے کلچر میں گھرا ہوا نظر آتا ہے اور اس طرح وہ ساری یورپی روایت کی نمائندگی نہیں کرتا اور ہمارے ادب کے انیسویں صدی کے مصنفین کی طرح وہ تھوڑا سا تنگ نظر دکھائی دیتا ہے۔ وہ ان معنی میں آفاقی مصنف ضرور ہے کہ اس کے کارناموں سے ہر یورپی کو روشناس رہنا چاہیئے۔ لیکن یہ اور بات ہے۔ ہمیں کسی بھی پہلو سے کوئی جدید زبان کلاسیک کی طرف بڑھتی ہوئی نظر نہیں آتی۔ اس لئے ضروری ہے کہ ان دو مردہ زبانوں کی طرف رجوع کیا جائے۔ یہ بات بہت اہم ہے کہ وہ مردہ زبانیں ہیں کیونکہ ان کی موت ہی سے ہمیں اپنی میراث ملی ہے۔ یہ امر کہ وہ زبانیں مردہ ہیں بذاتِ خود انہیں کسی قدر و قیمت کا حامل نہیں بناتا۔ یہ بات الگ ہے کہ یورپ کی ساری قومیں ان کی وظیفہ خوار ہیں۔ روما اور یونان کے تمام عظیم شاعروں میں، میرا خیال ہے کہ ورجل ہی ایک ایسا شاعر ہے جس کو سامنے رکھ کر ہم نے کلاسیک کا معیار قائم کیا ہے اور اس اعتبار سے ہم اس کے سب سے زیادہ مرہونِ منت ہیں۔ اس بات کا یہاں میں پھر اعادہ کروں گا کہ یہ بات بذاتِ خود درست نہیں ہے کہ ورجل دنیا کا عظیم ترین شاعر ہے اور ہم ہر اعتبار سے صرف اسی کے ممنونِ احسان ہیں۔ میں تو یہاں صرف اس کے مخصوص احسان کا ذکر کر رہا ہوں۔ اس کی جامعیت اور وہ بھی مخصوص قسم کی جامعیت ہماری تاریخ میں سلطنت روما اور لاطینی زبان کی بے

مثالی اہمیت کی وجہ سے ہے اور ایک ایسی اہمیت ہے جو اس کی تقدیر سے مطابقت رکھتی ہے۔ تقدیر کا یہ مفہوم (Aencid) کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے (Aeaneas) بذاتِ خود شروع سے آخر تک تقدیر کا بندہ ہے۔ ایک ایسا انسان جو نہ تو عیار ہے نہ سازشی، نہ آوارہ گرد ہے اور نہ زمانہ ساز۔ ایک ایسا انسان جو اپنے مقدر کا لکھا پورا کر رہا ہے کسی مجبوری یا ثالثی فرمان کی وجہ سے نہیں اور نہ کسی شہرت یا ناموری کی خاطر بلکہ جو اپنی منشا کو خداؤں کی بلند و برتر قوتوں کے حوالے کر دیتا ہے جو اس کی مزاحمت بھی کر سکتے ہیں اور اس کی راہنمائی بھی۔ وہ سرائے میں ٹھہر جانے کو ترجیح دے سکتا تھا لیکن وہ جلاوطن ہو جاتا ہے۔ یہ ایک ایسی چیز ہے جو جلاوطنی سے کہیں زیادہ اہم اور عظیم ہے۔ وہ ایک ایسے عظیم تر مقصد کے لئے جلاوطن کر دیا جاتا ہے جس کی عظمت کو وہ خود بھی سمجھنے سے قاصر ہے اور وہ اس جلاوطنی کو برضا و رغبت تسلیم کر لیتا ہے۔ وہ دنیوی اعتبار سے کوئی خوش و خرم اور کامیاب انسان نہیں ہے لیکن وہ سلطنت روما کی علامت کی حیثیت رکھتا ہے۔ جو حیثیت (Aeneas) کی روم کے لئے ہے وہی حیثیت قدیم روم کی یورپ کے لئے ہے۔ اور اس وجہ سے ورجل بے مثل کلاسیک کی مرکزیت حاصل کر لیتا ہے۔ وہ ایک ایسی حیثیت میں یوروپی تہذیب کے قلب میں کھڑا ہے جس میں نہ تو کوئی دوسرا اس کا شریک ہے اور نہ کوئی اس کے حق کو غصب کر سکتا ہے سلطنت روما اور لاطینی زبان

محض کوئی سلطنت یا کوئی زبان نہیں تھی بلکہ ایک ایسی سلطنت اور زبان تھی جس کی بے مثل تقدیر کا تعلق ہماری اپنی تقدیر سے ہے اور وہ شاعر جس میں اس سلطنت اور زبان نے شعور اور اظہار پایا بذات خود ایک بے مثل تقدیر کا شاعر ہے۔

اس طرح اگر ورجل روم کے شعور کی حیثیت رکھتا ہے اور اپنی زبان کی اعلیٰ ترین آواز بھی ہے تو ایسے میں وہ ہمارے لئے بھی زبردست اہمیت رکھتا ہے جس کا اظہار پورے طور پر ادبی تنقید و توصیف کی اصطلاحوں کے ذریعہ نہیں ہو سکتا۔ ادبی اصطلاحوں کی رو سے ہمارے لئے ورجل کی قدر و قیمت یہ ہے کہ اس نے ہمیں ایک معیار عطا کیا ہے۔ یہ خوشی کا مقام ہے کہ یہ معیار ہمیں ایک ایسے شاعر نے دیا ہے جو ہماری اپنی زبان سے مختلف زبان میں لکھتا ہے اور یہ بات کسی طرح بھی اس معیار کو رد کرنے کی وجہ نہیں ہو سکتی۔ کلاسیکل معیار کو قائم رکھنے اور اس سے ہر ادب پارہ کو فرداً فرداً پرکھنے سے یہ دیکھنا مقصود ہے کہ ہمارے ادب میں بحیثیت مجموعی تو ہر چیز مل سکتی ہے لیکن الگ الگ ہر ادب پارہ میں کوئی نہ کوئی نقص ضرور نظر آتا ہے۔ ممکن ہے یہ نقص زبان کی ترقی کے لئے لازمی نقص کی حیثیت رکھتا ہو جس کے بغیر زبان میں یہ خوبیاں پیدا نہیں ہو سکتی تھیں لیکن اس نقص کو ضروری سمجھتے ہوئے بھی نقص ہی سمجھنا چاہیئے۔ اس معیار کی عدم موجودگی میں جس کا ذکر میں کر رہا ہوں (اور

جسے ہم صرف اپنی زبان پر تکیہ کرکے واضح طور پر سمجھ بھی نہیں سکتے) یہ ہوتا ہے کہ ہم اپنے غیر معمولی مصنفین کی تخلیقات کو غلط انداز نظر سے دیکھنے لگتے ہیں جیسے ہم بلیک کی تعریف اس کے فلسفہ کی وجہ سے یا ہو پکنز کی تعریف اس کے اسلوب کی وجہ سے کرنے لگتے ہیں اور اس طرح ہم فاش غلطیوں کا شکار ہو جاتے ہیں اور دوسرے درجے کے شاعروں کو قد آور کے شاعروں کی صفوں میں لا کھڑا کرتے ہیں۔ مختصر یہ کہ کلاسیکل معیار کے مسلسل امتحان کے بغیر جس کے لئے ہم ورجل کے سب سے زیادہ مرہون منت ہیں، ہم تنگ نظر ہو کر رہ جاتے ہیں۔

یہاں لفظ 'تنگ نظر' سے میری مراد ان معنی سے زیادہ ہے جو لغت میں ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر اس لفظ سے میری مراد "اپنی تہذیب اور نسل کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے سے کچھ زیادہ ہے" حالانکہ ورجل کے ہاں بھی یہ بات نظر آتی ہے لیکن صرف اس حد تک جتنی اس کے برابر کی حیثیت والے بعد کے شعراء کے ہاں نظر آتی ہے اور جنہیں آپ اس اعتبار سے 'تنگ نظر' کہہ سکتے ہیں۔ میری مراد اس لفظ سے خیالات، 'کلچر' اور عقیدہ کے اعتبار سے محدود ہونے سے بھی کچھ زیادہ ہے اور وہ اس لئے کہ یہ تعریف بھی نامکمل ہے۔ کیونکہ ایک جدید آزاد خیال کے نقطۂ نظر سے دانتے بھی 'خیالات، کلچر اور عقیدہ کے اعتبار سے محدود' تھا۔ میں اس سے اقدار کا مسخ کرنا، کچھ اقدار کو خارج کرنا اور

کچھ کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنا بھی مراد لیتا ہوں جو وسیع سیر و سیاحت کے فقدان سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ جو اس وقت پیدا ہوتی ہے جب پورے انسانی تجربات پر ان معیاروں کو منطبق کیا جائے جنہیں محدود رقبہ سے حاصل کیا گیا ہے۔ اور جو بنیادی اور وقتی، عارضی اور دوامی اقدار میں امتیاز نہیں کرتے۔ ہمارے اپنے دور میں جہاں لوگ بانگ حکمت اور علم، علم اور معلومات میں فرق نہیں کرتے اور زندگی کے مسائل کو انجینیرنگ کی اصطلاحوں کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کر رہے ہیں ایک نئے قسم کی تنگ نظری وجود میں آ رہی ہے جس کے لئے کوئی نیا نام تلاش کرنا پڑے گا۔ یہ ایک ایسی تنگ نظری ہے جو تصور زماں سے نہیں بلکہ تصور مکاں سے پیدا ہوئی ہے۔ ایک ایسی تنگ نظری جس کی رو سے تاریخ انسانی تدبیروں کا سن دار روزنامچہ بن کر رہ گئی ہے جنہوں نے اپنی اپنی باری آنے پر خدمات انجام دیں اور پھر بے کار ہو کر ختم ہو گئیں۔ ایک ایسی تنگ نظری جس کے پیش نظر دنیا موجودہ نسل کی واحد ملکیت ہے۔ ایک ایسی ملکیت جس میں اسلاف کا کوئی حصہ نہیں ہے۔ اس قسم کی تنگ نظری سے یہ ڈر ہے کہ ہم سب کے سب، اس کرۂ ارضی پر رہنے والے سب لوگ، ایک ساتھ تنگ نظر ہو کر رہ جائیں گے اور وہ لوگ جو اس تنگ نظری پر قناعت نہیں کریں گے وہ 'تارک الدنیا' ہو جائیں گے۔ اگر اس قسم کی تنگ نظری ہمارے اندر قوت برداشت کا مادہ (صبر و تحمل کے معنی میں) پیدا کر دے

تو اس کی موافقت میں بہت کچھ کہا جا سکتا ہے لیکن غالب گمان یہ ہے کہ یہ تنگ نظری ہمیں ان معاملات میں، جہاں ہمیں اپنے امتیازی اصول یا معیار کو برقرار رکھنا چاہیئے تھا غیر جانب داری کی طرف لے جائے گی اور جن معاملات کو ہمیں شخصی یا مقامی پسند و ناپسند پر چھوڑ دینا چاہیئے تھا وہاں ہمیں غیر روادار بنا دے گی۔ مجھے اس پر کوئی اعتراض نہیں ہے اگر دنیا میں سینکڑوں مذاہب پیدا ہو جائیں بشرطیکہ ہمارے بچے ایک سے مدرسوں میں تعلیم کے لئے جاتے رہیں۔ بہرحال میرا تعلق تو یہاں صرف اتنا ہے کہ ادب میں اس تنگ نظری کا کس طرح سد باب کیا جائے۔ ہمیں اس بات کو ذہن نشین رکھنا چاہیئے کہ جیسے یوروپ ایک اکائی کی حیثیت رکھتا ہے (اور اب بھی اپنی ترقی پسندانہ قطع و برید کے باوجود ایک ایسی ہیئت اجتماعی ہے جس سے عظیم تر اور عالمگیر ہم آہنگی پیدا ہو سکتی ہے) اسی طرح یوروپی ادب بھی ایک اکائی کی حیثیت رکھتا ہے جس کے مختلف اعضاء اس وقت تک نشو و نما نہیں پا سکتے جب تک کہ ایک سا خون ان کے سارے جسم میں گردش نہ کر رہا ہو۔ یوروپی ادب کے خون کا دھارا یونانی اور لاطینی ادب ہے۔ ان دونوں کے نظام گردش الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہیں کیونکہ ہم نے روم کے ذریعہ اپنے یونانی سلسلۂ نسب کا سراغ لگایا ہے۔ آخر فضیلت کا وہ کون سا مشترک معیار ہماری ادبیات اور ہماری زبانوں میں موجود ہے

جو کلاسیکل معیار نہیں ہے؟ آخر ان دو زبانوں کے خیال و احساس کے مشترک ورثہ کے علاوہ وہ کون سا باہمی فہم و ادراک ہے جسے ہم برقرار رکھنے کے متمنی ہیں اور جس کی افہام و تفہیم میں کوئی یوروپین قوم کسی دوسری یوروپین قوم سے کسی طرح بھی بہتر موقف میں نہیں ہے۔ کوئی بھی جدید زبان، خواہ اس کے بولنے والے لاطینی زبان کے بولنے والوں کے مقابلہ میں لاکھوں کی تعداد میں کیوں نہ ہوں اور خواہ وہ زبان تمام دنیا کی قوموں کی زبان اور کلچر کے درمیان ابلاغ کا آفاقی ذریعہ ہی کیوں نہ بن جائے، لاطینی زبان کی آفاقیت کو نہیں پہنچ سکتی۔ کوئی جدید زبان، ان معنی میں جن میں میں نے ورجل کو کلاسیک کا نام دیا ہے، کلاسیک پیدا کرنے کی توقع نہیں رکھ سکتی۔ نہ صرف ہمارا بلکہ سارے یوروپ کا کلاسیک ورجل ہے۔

یوروپ کے کئی ادبیات میں اتنا سرمایہ موجود ہے کہ نہ صرف ہم اس پر بجا طور پر فخر کر سکتے ہیں بلکہ لاطینی زبان بھی اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی لیکن ہر ادب کی اپنی عظمت ہوتی ہے جو الگ تھلگ نہیں بلکہ وسیع تر ڈھانچے میں اپنا مقام رکھتی ہے۔ وہ ڈھانچہ جو روم میں متعین ہوا۔ میں نئی سنجیدگی (جسے متانت بھی کہہ سکتے ہیں) اور تاریخ کی نئی بصیرت کا ذکر کر چکا ہوں جس کی مثال روم کے نام (Aeneas) کے انتساب میں نظر آتی ہے — وہ روم جس کا مستقبل اس کے موجودہ کارناموں سے کہیں زیادہ روشن ہے۔ روم

کو بطور انعام جو کچھ ملا وہ بمشکل ایک تنگ ساحل اور ادھیڑ عمر کی سیاسی شادی سے زیادہ کچھ نہیں ہے۔ اس کی جوانی ڈھل چکی ہے اور اس کا سایہ دوسرے سایوں کے ساتھ (Cumae) کے دوسری طرف پھر رہا ہے لیکن ہم اب بھی قدیم روما کی تقدیر سے آنکھیں ملا سکتے ہیں۔ ممکن ہے کہ ہم پہلی نظر میں ادب روما کو 'محدود وسعت' کا ادب تصور کریں جس میں عظیم ناموں کا حقیر اجتماع نظر آئے۔ لیکن اس کے باوجود وہ اتنا آفاقی ہے کہ کوئی ادب اس کو نہیں پہنچ سکتا۔ وہ ایک ایسا ادب ہے جس نے غیر شعوری طور پر (یورپ میں اپنے مقدر کی بجاآوری کے سلسلہ میں) بعد کی زبانوں کے تمول اور تنوع کو قربان کیا ہے تاکہ وہ ہمارے لئے کلاسیک پیدا کر سکے یہی کافی ہے کہ یہ معیار ہمیشہ ہمیشہ کے لئے قائم ہو جائے اور اس کام کو دوبارہ کرنے کی ضرورت پیش نہ آئے۔ ہماری آزادی کی یہی قیمت ہے کہ اس معیار کو برقرار رکھا جائے اور بحران کے خلاف اس آزادی کی حفاظت کی جائے۔ ہم اس احسان کی یاد اس عظیم روح کی سالانہ یادگار منا کر کر لیتے ہیں جس نے دانتے کے سفر حیات کی راہنمائی کی۔ جس نے (کیونکہ یہ اس کا فرض تھا کہ وہ دانتے کی راہنمائی اس بصیرت کی طرف کرے جسے وہ خود حاصل نہ کر سکا تھا) یورپ کو عیسائی کلچر کا راستہ دکھایا جس سے وہ خود بھی واقف نہیں تھا اور جس نے نئی اطالوی زبان میں الوداع کے طور پر یہ آخری الفاظ کہے تھے۔

بیٹا! تم نے ارضی اور ابدی آگ کا نظارہ کر لیا اور اب ایک ایسے
مقام پر آ گئے ہو جہاں مجھے کچھ اپنی خبر بھی نہیں آتی۔

مذہب اور ادب

جو کچھ میں کہنا چاہتا ہوں وہ زیادہ تر اس قول کی حمایت میں ہے کہ ادبی تنقید کی تکمیل ایسی تنقید سے ہونی چاہیئے جس کی بنیاد معین اخلاقی اور دینی زاویۂ نظر پر قائم ہو۔ اگر کسی دور میں اخلاقی اور دینی معاملات میں باہمی اتفاق موجود ہے تو ایسے میں ادبی تنقید بھی ٹھوس اور پُرمغز ہوتی ہے۔ ہمارے اپنے دور میں' جہاں ایسی کوئی بھی مفاہمت نہیں ہے' عیسائی قارئین کے لئے یہ اور بھی ضروری ہوجاتا ہے کہ وہ اپنے مطالعہ کا جائزہ اور خاص طور پر تخیلی چیزوں کا جائزہ واضح طور پر اخلاقی اور دینی معیار سے لیں۔ ادب کی عظمت محض ادبی معیار سے تعین نہیں کی جاسکتی حالانکہ یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیئے کہ اس بات کا تعین کہ کوئی چیز ادب ہے یا نہیں' صرف ادبی معیار ہی سے کیا جاسکتا ہے۔

ہم نے گزشتہ چند صدیوں سے اس بات کو واضح طور پر تسلیم کرلیا ہے کہ ادب اور دینیات میں باہم کوئی رشتہ نہیں ہے۔ مجھے اس سے ہرگز انکار نہیں ہے کہ ادب (اور یہاں میری مراد تخیلی ادب سے ہے) ہمیشہ سے کسی نہ کسی اخلاقی معیار ہی پر پرکھا جاتا رہا ہے اور ہمیشہ پرکھا جاتا رہے گا۔ ادبی کارناموں کے بارے میں

اخلاقی فیصلے' ان اخلاقی ضابطوں کے مطابق کئے جاتے ہیں جنہیں ہر نسل نے قبول کرلیا ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ وہ نسل خود بھی ان پر عمل پیرا ہوتی ہے یا نہیں۔ ایک ایسا دور' جو عیسائی و ینیات کو لفظ بہ لفظ قبول کرلیتا ہے ممکن ہے اس کا عام ضابطہ بہت سخت اور کٹر قسم کا ہو۔ حالانکہ یہ بھی عین ممکن ہے کہ ایسے دور میں عام ضابطے عزت و ناموس، عظمت و عروج یا انتقام جیسے تصورات کو اس درجہ اہمیت دیتے ہوں کہ وہ خود عیسائیت کے لئے ناقابل برداشت ہو جائیں۔ اس سلسلہ میں دور ایلزبیتھ کا 'ڈرامائی اخلاق' بذات خود ایک دلچسپ مطالعہ ہے لیکن جب عام ضابطہ دینی پس منظر سے منقطع ہو جاتا ہے اور زیادہ سے زیادہ صرف ایک عادت بن کر رہ جاتا ہے تو ایسے میں تعصب اور تبدیلی کی راہیں کھل جاتی ہیں اور ادب کے ذریعہ اخلاق میں تبدیلی کی گنجائش پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی وجہ سے جب کسی نسل کو ادب میں قابل اعتراض چیزیں نظر آنے لگتی ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ وہ ان سے مانوس نہیں ہے۔ یہ ایک عام بات ہے کہ جو باتیں ایک نسل کے جذبات کو مجروح کرتی ہیں انہی باتوں کو دوسری نسل خاموشی کے ساتھ قبول کرلیتی ہے۔ اخلاقی معیار کی اس تبدیلی کی صلاحیت کو بعض دفعہ بڑے اطمینان کی نظر سے دیکھا جاتا ہے اور اسے انسانی کاملیت کی نشانی سمجھا جاتا ہے لیکن در اصل یہ اس بات کا ایک ثبوت ہے کہ انسان کے اخلاقی فیصلے کھوکھلی بنیادوں پر قائم ہیں۔

مجھے یہاں مذہبی ادب سے کوئی غرض نہیں ہے بلکہ صرف اس بات

سے واسطہ ہے کہ کس طرح مذہب کو ادب کی تنقید کا ذریعہ بنایا جا سکتا ہے۔
اس لئے یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ پہلے ان تین معنی میں مذہبی ادب کے فرق کو سمجھ لیا جائے جن معنی میں میں سمجھا رہا ہوں ---- ایک تو وہ ادب ہے جس کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ یہ مذہبی ادب ہے بالکل اسی طرح جیسے ہم تاریخی ادب یا سائنٹفک ادب کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ ہم بائبل کے مستند ترجموں یا جرمی ٹیلر کی تخلیقات کو بھی ادب کا نام دیتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے ہم کلیرنڈن یا گبن کی تاریخی تصانیف کو ادب کے نام سے موسوم کرتے ہیں یا بریڈلے کی منطق اور بفون کی نیچرل ہسٹری کو ادب کا نام دیتے ہیں۔ یہ سارے مصنفین وہ لوگ ہیں جو اتفاق سے اپنی مذہبی، تاریخی یا فلسفیانہ خصوصیات کے ساتھ ساتھ زبان کا ایسا چٹخارہ اور بیان کی ایسی چاشنی رکھتے ہیں کہ ان کی تحریریں ان لوگوں کے لئے دلچسپ بن جاتی ہیں جو سلیقہ کے ساتھ لکھی ہوئی زبان سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ ایسے میں ضروری نہیں ہے کہ وہ لوگ مصنف کے مقصد میں بھی دلچسپی رکھتے ہوں۔ یہاں میں اتنا اضافہ اور کروں گا کہ یہ سائنٹفک، تاریخی اور فلسفیانہ تصانیف اس وقت تک ادب کے ذیل میں نہیں آسکتیں جب تک ان میں اپنے دور کے لئے، سائنٹفک یا دوسری اہم اقدار موجود نہ ہوں۔ میں اس قسم کی تصانیف سے لطف اندوز ہونے کی معقولیت کو تسلیم کرتا ہوں لیکن ساتھ ساتھ میں اس کی خامیوں سے بھی واقف ہوں۔ وہ شخص جو اس قسم کی تحریروں کو صرف ادبی معیار پر پرکھتا ہے درحقیقت ایسی

ہوتا ہے اور ہم جانتے ہیں کہ جب کاسرلیسوں کی تعداد بڑھ جاتی ہے تو وہ عذاب جان بن جاتے ہیں۔ مجھے ان علماء سے اختلاف ہے جن پر بائبل پڑھنے سے وجد طاری ہوجاتا ہے اور جو اسے انگریزی نثر کی معزز ترین دستاویز سمجھتے ہیں۔ ایسے لوگ جو بائبل کو انگریزی ادب کی اعلیٰ ترین دستاویز سمجھ کر تعریف کے پُل باندھتے ہیں دراصل وہ اسے عیسائیت کی قبر کا کتبہ سمجھ کر تعریف کرتے ہیں۔ میں اگر اپنی بحث کے ذیلی موضوعات کو نظرانداز کرنے کی کوشش کروں تو بہتر ہے۔ یہاں صرف اتنا کہہ دینا کافی ہوگا کہ جیسے کلیرنڈن، گبن، بفون یا بریڈلے ادبی اعتبار سے کمتر درجہ کے مصنف رہ جائیں گے اگر ان کی تصانیف تاریخ، سائنس، اور فلسفہ وغیرہ کے اعتبار سے غیر اہم ہو کر رہ جائیں اسی طرح بائبل کا اثر انگریزی ادب پر تسلیم کرنے کے باوجود یہ ماننا پڑتا ہے کہ یہ اثر اس لئے نہیں ہے کہ بائبل کو ادب تسلیم کر لیا گیا ہے بلکہ صرف اس لئے ہے کہ بائبل کو خدا کی زبان تصور کیا جاتا ہے۔ اور غالباً یہ بات کہ علماء اسے ' ادب ' سمجھ کر بحث کرتے ہیں اس کے ادبی اثر کی موت کی ذمہ دار ہے۔

مذہب اور ادب کے درمیان دوسرا رشتہ وہ ہے جو مذہبی اور دینی شاعری میں نظر آتا ہے۔ اب مجھے یہاں یہ دیکھنا ہے کہ اس قسم کی شاعری کی طرف شاعری کے عام شائقین کا کیا رویہ ہے۔ میرا روئے سخن صرف اُن لوگوں کی طرف ہے جو شاعری سے براہ راست لطف اندوز ہوتے ہیں اور اس کے مداح ہیں اُن لوگوں کی طرف نہیں ہے جو دوسروں کی تعریف و توصیف کے ذریعہ شاعری سے

لطف اندوز ہوتے ہیں۔ شاعری کا عام شائق اس بات پر ایمان رکھتا ہے (گو ہمیشہ واضح طور پر نہیں) کہ جب شاعری کے ساتھ "مذہبی" کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے تو اس کی واضح حدبندی ہو جاتی ہے۔ کیونکہ شاعری کے شائقین کی اکثریت کے لئے مذہبی شاعری ایک قسم کی ادنیٰ شاعری ہوتی ہے۔ مذہبی شاعر ایسا شاعر نہیں ہے جو شاعری کے پورے موضوع کو اپنے تصرف میں لاتا ہے بلکہ وہ تو ایک ایسا شاعر ہے جو اس موضوع کے محدود اور مقرر حصے کو استعمال میں لاتا ہے اور جو ان جذبات کو نظرانداز کر دیتا ہے جسے عظیم جذبہ کا نام دیا جاتا ہے اور اس طرح وہ اپنی کم مائگی کا اعتراف کر لیتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعری کے شائقین کی کثیر تعداد کا اصل رویہ وان، ساؤتھ ویل، کراشا، جارج ہربرٹ اور ہاپکین جیسے شاعروں کی طرف ہی ہے۔

شاعری کی ایک قسم ایسی ہے (مثال کے طور پر ان شعراء کی منظومات جن کا ذکر میں نے سطور بالا میں کیا ہے) جو ایک خاص مذہبی شعور کا نتیجہ ہوتی ہے اور جو اس عام شعور کے بغیر بھی زندہ رہ سکتی ہے جو ہمیں عظیم شعراء کے ہاں نظر آتا ہے۔ کچھ ایسے شعراء میں یا پھر ان کی کچھ تحریروں میں ممکن ہے یہ عام شعور، موجود ہو لیکن وہ بنیادی خصوصیات جو عظیم شاعری کی دلالت کرتی ہیں یہاں دبا دی گئی ہوں اور صرف ان کا تاثر پیش کر دیا گیا ہو۔ ایسے شعراء اور ان شاعروں کے درمیان جو مذہبی اور دینی جو ہر قابل کی حیثیت سے اپنے مخصوص اور محدود

شعور کو پیش کرتے ہیں ۔ امتیاز بہت دشوار ہوتا ہے۔ یہاں میں ڈان، سائوتھ ویل، جارج ہربرٹ اور ہوپکنز کو بڑے شاعر کی حیثیت سے مثال کے طور پر پیش کرنے کا کوئی حیلہ نہیں ڈھونڈھ رہا ہوں لیکن مجھے اس امر کا پورا یقین ہے کہ کم از کم پہلے تین شاعر محدود شعور کے شاعر ہیں ۔ وہ ان معنی میں عظیم مذہبی شاعر بھی نہیں ہیں جن معنی میں ہم دانتے، کارنیل، یا راسین کے نام لیتے ہیں اور جو اپنی ان تمثیلوں میں بھی جہاں وہ عیسائی موضوعات کو نہیں چھوتے، عظیم عیسائی شاعر باقی رہتے ہیں۔ میں پہلی قسم کے شاعروں کو ان معنی میں بھی عظیم مذہبی شاعر نہیں مانتا جن معنی میں ویلن اور یہاں تک کہ بودلیئر کو اس کے سارے نقائص اور فروگزاشتوں کے باوجود، عیسائی شاعر تسلیم کرتا ہوں ۔ چوسر کے وقت سے لے کر اب تک عیسائی شاعری ان معنی میں جس کی میں وضاحت کروں گا ، انگلستان میں مخصوص طور پر محدود اور چھوٹی شاعری رہی ہے ۔

میں اس بات کو بھی واضح کرتا چلوں کہ جب میں مذہب اور ادب پر گفتگو کر رہا ہوں تو میرا تعلق بنیادی طور پر مذہبی ادب سے ہرگز نہیں ہے ۔ میرا تعلق اگر ہے تو صرف اتنا ہے کہ مذہب اور تمام ادبیات میں کیا تعلق ہونا چاہیئے ؟ اسی لئے اگر مذہبی ادب کی تیسری قسم کو تیزی کے ساتھ درگزر کر دیا جائے تو شائد کچھ مضائقہ نہیں ہے ۔ یہاں میرا مطلب ان لوگوں کی ادبی تصانیف سے ہے جو مخلصانہ طور پر مذہب کے مقصد کو آگے بڑھانے کے خواہشمند ہیں اور جسے

ہم پروپیگنڈا کے ذیل میں لاسکتے ہیں۔ میرے ذہن میں اس وقت چیسٹرٹن کے 'مین ہو واز تھرس ڈے' یا 'فادر براؤن' جیسے شگفتہ ناول ہیں۔ مجھے زیادہ نہ کوئی ان ناولوں سے لطف اندوز ہوتا ہے اور نہ پسند کرتا ہے۔ اس سلسلے میں تو صرف میں اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ جب چیسٹرٹن سے کم صلاحیتوں کے جوشیلے مذہبی لوگ یہی اثر پیدا کرنا چاہتے ہیں تو ان کا اثر منفی ہوتا ہے۔ میرا خیال یہ ہے کہ ایسی تحریروں پر مذہب اور ادب کے تعلق سے کسی سنجیدہ غور و فکر کی چنداں ضرورت ہی نہیں ہے۔ کیونکہ یہ تحریریں ایک ایسے شعوری فعل کی حیثیت رکھتی ہیں جہاں یہ مان لیا گیا ہے کہ مذہب اور ادب کا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہیں ہے اور اگر ہے بھی تو وہ شعوری اور محدود قسم کا ہے۔ میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ ادب کو شعوری طور پر عیسائی ہونے کے بجائے غیر شعوری طور پر عیسائی ہونا چاہیئے چیسٹرٹن کی تحریریں ایسی فضا اور ایسا ماحول پیش کرتی ہیں جو یقیناً عیسائیت کی حامل نہیں ہیں لیکن اس کے باوجود اس کے ہاں تاثر کی نوعیت بالکل مختلف ہے۔

مجھے یقین ہے کہ ہم اس بات کو محسوس کرنے میں ناکام رہتے ہیں کہ کس طرح مکمل اور منطقی طور پر ہم اپنے ادبی فیصلوں کو مذہبی فیصلوں سے الگ کرتے ہیں۔ اگر ایک مکمل انقطاع ہو سکتا تھا تو غیر کوئی ایسی بات نہیں تھی لیکن یہ انقطاع نہ تو مکمل ہے اور نہ کبھی مکمل ہو سکتا ہے۔ اگر ہم ادب کو ناول کی مثال کے ذریعہ

سمجھیں، کیونکہ ناول ہی ایک ایسی صنف ہے جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کو متاثر کرتی ہے، تو ہم آسانی کے ساتھ گزشتہ تین سو سال کے ادب کی تدریجی لادینیت کو سمجھ سکتے ہیں۔ بنین اور کسی حد تک ڈی فو کے سامنے اخلاقی مقاصد تھے۔ بنین کے بارے میں تو خیر کسی شک و شبہ کی گنجائش ہے ہی نہیں۔ رہا ڈی فو؛ تو اس کے بارے میں کچھ شک و شبہ ضرور کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ڈی فو کے زمانے سے لے کر اب تک ناول کو 'لادینی' بنانے کا عمل جاری ہے۔ اس کے تین نمایاں پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ ناول نے 'عقیدہ' کو اپنے زمانے کے عقیدے کے مطابق اپنا لیا اور زندگی کی اصل تصویر کو نظرانداز کر دیا۔ فیلڈنگ، ڈکنز اور تھیکرے اس رجحان سے تعلق رکھتے ہیں۔ دوسری شکل یہ ہے کہ اس نے عقیدہ پر شک کیا، اس میں سرگرداں رہا یا پھر اس کی مخالفت کی۔ یہ رجحان جارج ایلیٹ، جارج میرڈتھ اور ٹامس ہارڈی کے ہاں ملتا ہے۔ تیسری شکل اس کی وہ ہے جو ہمارے اپنے دور میں نظر آتی ہے اور اس کے ذیل میں، سوائے جیمس جوئس کے، سارے ناول نگار آجاتے ہیں۔ یہ وہ دور ہے جس میں ہر ایک نے عیسائی عقیدہ کو ایک تاریخی غلطی کی حیثیت سے دیکھا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ آیا عام طور پر لوگوں نے مذہب یا مذہب کے خلاف کوئی متعین رائے قائم کر لی ہے اور کیا وہ اپنے دماغوں کو الگ الگ خانوں میں بانٹ کر اسی مقصد کی خاطر ناول یا شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں؟ مذہب اور

قصّہ کہانیوں میں رویہ اور طریقۂ عمل ایسی چیزیں ہیں جو مشترک ہیں۔ مذہب ہمارے اخلاق اور فیصلوں کو متعین کرتا ہے۔ ہمیں اپنی ذات کا جائزہ لینا سکھاتا ہے اور ساتھ ساتھ دوسرے انسانوں کے ساتھ ہمارے طریقۂ عمل کو متعین کرتا ہے۔ ایسے ہی وہ قصّہ کہانیاں جو ہم پڑھتے ہیں ہماری ذات کو متاثر کرتی ہیں اور ہمارے طریقۂ عمل کو بناتی بگاڑتی ہیں۔ جب ہم ان قصّہ کہانیوں میں ایسے انسانوں کو دیکھتے ہیں جو مخصوص انداز سے عمل کر رہے ہیں اور مصنف خود بھی ان کی تصدیق کر رہا ہے اور ساتھ ساتھ اس عمل کو جسے اُس نے خود ترتیب دیا ہے، پسندیدہ نظر سے دیکھ رہا ہے تو ہم بھی اسی طرح عمل کرنے اور اپنا رویہ اختیار کرنے کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔ جب معاصر ناول نگار خود اپنی ذات کے بارے میں غور کرتا ہے تو ممکن ہے کہ وہ ان لوگوں کے لئے، جو اسے قبول کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں، کوئی بہت اہم چیز پیش کر رہا ہو۔ ایسا ناول نگار اپنے زاویۂ فکر سے فرد کو متاثر کر سکتا ہے۔ لیکن ناول نگاروں کی اکثریت ایسی ہے جو پانی کے بہاؤ میں تیزی کے ساتھ بہکولے کھا رہی ہے۔ ان میں زود حسی تو نظر آتی ہے لیکن ادراک بہت کم ہوتا ہے۔

ہم سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ ہم ادب کے سلسلے میں وسیع النظری کا ثبوت دیں۔ اپنے عقائد اور تعصبات سے بچ کر قصّہ کہانیوں کو قصّہ کہانیوں کی حیثیت سے اور ڈرامہ کو ڈرامہ کی حیثیت سے دیکھیں۔ وہ چیز جسے اس ملک میں غلطی سے ''احتساب'' کا نام دیا جاتا ہے اس سے مجھے بہت کم ہمدردی ہے

کچھ تو اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ اکثر غلط کتابوں کی اشاعت کو روکتا ہے اور کچھ اس لئے کہ اس کی حیثیت بھی وہی ہے جو شراب نوشی کے قانون امتناعی کی ہوتی ہے۔ کچھ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ یہ اس خواہش کا اظہار ہے کہ نفیس گھریلو اثر کی جگہ حکومت کے کنٹرول کو لے لینی چاہیئے۔ کچھ اس لئے اور بھی مجھے اس کے ساتھ کوئی ہمدردی نہیں ہے کہ اس کی بنیاد مسلم دینی اور اخلاقی اصولوں پر قائم نہیں ہوتی بلکہ یہ زیادہ تر عادت اور رسم و رواج کا نتیجہ ہوتا ہے جس اتفاق سے یہ لوگوں میں 'تحفظ' کا ایک جھوٹا جذبہ پیدا کر دیتا ہے اور انہیں اس امر کا یقین دلاتا ہے کہ وہ کتابیں جن پر احتساب کا شکنجہ نہیں پڑا ہے بالکل بے ضرر ہیں۔ یہ مجھے خود معلوم نہیں ہے کہ آیا ایسی بھی کوئی چیز ہوتی ہے جسے 'بے ضرر کتاب' کا نام دیا جا سکتا ہے لیکن اتنا ضرور ہے کہ ایسی کتابیں بھی ہوتی ہیں جو اس حد تک ناقابل مطالعہ ہوتی ہیں کہ ان میں سرے سے کسی کے جذبات مجروح کرنے کی صلاحیت ہی نہیں ہوتی لیکن یہ بات بھی یقینی ہے کہ کوئی کتاب صرف اس وجہ سے بے ضرر نہیں کہلا سکتی کہ اس سے شعوری طور پر کوئی بھی شخص آزردہ نہیں ہوا ہے۔ اگر ہم قاری کی حیثیت سے اپنے مذہبی اور اخلاقی عقائد ایک شعبے میں رکھیں اور مطالعہ صرف تفریح طبع یا پھوڑا بلند سطح پر، صرف جمالیاتی مسرت کے لئے کریں تو میں یہ بات کہوں گا کہ مصنف، خواہ اس کی نیت یا ارادے کچھ بھی ہوں، عملاً ایسا کوئی امتیاز تسلیم نہیں کرتا تخیلی تحریریں

کا مصنف، خواہ وہ اس بات سے واقف ہو یا نہ ہو، بحیثیتِ مجموعی ہمیں متاثر کرتا ہے۔ اور ہم بحیثیت انسان، خواہ ہم اس کا ارادہ کریں یا نہ کریں، اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ہر وہ چیز جو ہم کھاتے ہیں ہم پر ذائقہ کے علاوہ کچھ اور اثر بھی ضرور ڈالتی ہے۔ اس کا اثر ہم پر تحلیل اور ہاضمہ کے دوران میں بھی پڑتا ہے۔ ہو بہو یہی عمل ہر اُس تحریر پر صادق آتا ہے جسے ہم پڑھتے ہیں۔

یہ حقیقت ہے کہ ہمارا مطالعہ صرف اُسی چیز سے تعلق نہیں رکھتا جسے ہم 'ادبی مذاق' کا نام دیتے ہیں بلکہ اور بہت سے دوسرے اثرات کے ساتھ ہمارے کل وجود کو براہِ راست متاثر کرتا ہے۔ اس بات کو ہم اپنی انفرادی ادبی تعلیم کی تاریخ کے سچے تجزیہ کے ذریعہ بخوبی سمجھ سکتے ہیں۔ کسی ایسے شخص کے زمانۂ نوجوانی کے مطالعہ کو ذہن میں رکھئے جس میں کچھ ادبی ذہانت بھی ہو۔ میرا خیال ہے کہ ہر وہ شخص جو شاعری کی کشش اور گیرائی کے بارے میں حساس ہے اپنی جوانی کے ایسے لمحے یاد کر سکتا ہے جب وہ کسی ایک شاعر سے متاثر ہو کر اُس میں کھو گیا تھا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ یکے بعد دیگرے کئی شاعروں کے کلام میں کھو گیا ہو۔ اس کی اس شیفتگی کا سبب صرف یہ نہیں ہے کہ شعری احساس و ادراک سن بلوغت کے مقابلہ میں آغازِ شباب میں تیز تر ہوتا ہے۔ در اصل جو کچھ ہوتا ہے وہ ایک قسم کی طغیانی ہے جہاں شاعر کی مضبوط شخصیت اس کی نیم ترقی یافتہ شخصیت پر غالب آجاتی ہے۔ یہی چیز کسی ایسے

شخص کی عمر کے آخری حصے میں بھی رونپذیر ہو سکتی ہے جس نے اپنی زندگی میں بہت کم مطالعہ کیا ہو۔ ایک مصنف کچھ دیر کے لئے ہم پر اپنا پورا قبضہ جما لیتا ہے اور پھر کچھ عرصہ بعد دوسرا مصنف ہم پر حاوی آنے لگتا ہے اور آخر کار یہ خود ہمارے اپنے دماغ میں ایک دوسرے کو متاثر کرنے لگتے ہیں۔ ہم ایک مصنف کو دوسرے مصنف کے مقابلے میں رکھتے ہیں۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ ایک کی صفات دوسرے سے بالکل الگ ہیں اور جو صفات ایک میں پائی جاتی ہیں وہ دوسرے میں نہیں ہیں۔ یہی وہ منزل ہوتی ہے جہاں سے ہم "تنقیدی" ہونے لگتے ہیں اور یہی وہ ہماری بڑھتی ہوئی تنقیدی قوت ہے جو ہمیں کسی ایک ادبی شخصیت کے شدید تسلط سے بچا لیتی ہے۔ اچھا نقاد —— اور ہم سب کو نقاد بننے کی کوشش کرنی چاہیئے اور تنقید کو ان لوگوں کے سپرد نہیں کرنا چاہیئے جو اخباروں میں تبصرہ کرتے ہیں —— اچھا نقاد وہ ہے جو تیز ادراک کو وسیع اور گہرے مطالعہ کے ساتھ گھلا ملا دیتا ہے۔ وسیع مطالعہ ذخیرہ اندوزی یا علم کو جمع کرنے کے اعتبار سے اہمیت نہیں رکھتا بلکہ در اصل مطالعہ طاقتور شخصیتوں سے یکے بعد دیگرے متاثر ہونے کے عمل کی وجہ سے اہمیت رکھتا ہے۔ اس طرح ہم کسی ایک شخصیت یا چند شخصیتوں سے مغلوب ہونے سے بچ جاتے ہیں۔ زندگی کے مختلف نظریات ہمارے دماغ میں گھلتے ملتے رہتے ہیں اور ایک دوسرے کو متاثر کرتے رہتے ہیں اور ہماری ادبی شخصیت بنتی سنورتی رہتی

ہے اور اس طرح ہر ایک مصنف کی حیثیت اور اُس کا مقام ایک ایسی ترتیب کے ساتھ جو خود ہمارے ساتھ مخصوص ہے، متعین ہو جاتا ہے۔

یہ بات پورے طور پر درست نہیں ہے کہ قصہ کہانیاں، نثر یا نظم یعنی ایسی تحریریں جو خیالی انسان کے عمل، خیالات، الفاظ اور جذبات کو پیش کرتی ہیں، براہ راست زندگی سے متعلق، ہمارے علم کو وسیع کردیتی ہیں۔ زندگی کا براہ راست علم ایک ایسا علم ہے جو براہ راست ہماری اپنی ذات سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ ہمارا کام ہے کہ ہم خود دیکھیں کہ عام طور پر لوگ کیسے برتاؤ کرتے ہیں، ان کا عام رویہ کیا ہے اور عام طور پر وہ کس طرح کے ہیں؟ زندگی کا وہ حصہ جس میں ہم خود شریک ہوکر حصہ لے رہے ہیں تعمیم کے لئے مواد فراہم کرتا ہے۔ قصے کہانیوں کے ذریعہ زندگی کا علم حاصل کرنے کے لئے ترقی یافتہ خودآگاہی کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ علم زندگی کے بارے میں دوسروں کا علم تو ہو سکتا ہے لیکن بذات خود زندگی کا نہیں ہو سکتا۔ جب ہم کسی ناول میں واقعات سے متاثر ہوتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے ہم اپنے گردوپیش کے ماحول یا چشم دید واقعات سے متاثر ہوتے ہیں تو ایسے میں ہم 'سچ' کے برابر 'جھوٹ' ضرور حاصل کر لیتے ہیں۔ لیکن جب ہم ذہنی پختگی حاصل کر لیتے ہیں اور اس قابل ہو جاتے ہیں کہ ان قصہ کہانیوں کو پڑھ کر یہ کہہ سکیں کہ "یہ ایک شخص کا نظریہ ہے جس کا مشاہدہ اپنی حدود میں اچھا تھا، مثال کے طور پر ڈکنز، تھیکرے، جارج ایلیٹ یا بالزاک" لیکن اس نے مجھ سے ذرا مختلف انداز میں

مشاہدہ کیا ہے کیونکہ وہ مجھ سے مختلف مزاج کا آدمی تھا۔ اس نے مشاہدہ کے لئے مختلف چیزوں کا انتخاب کیا ہے یا پھر یکساں چیزوں کو اہمیت کے اعتبار سے مختلف ترتیب دی ہے کیونکہ وہ مزاجاً مجھ سے مختلف تھا۔ اس لئے اس کی اس تحریر میں جو کچھ میں دیکھ رہا ہوں وہ ایک ایسی دنیا ہے جسے مخصوص انداز اور زاویے سے دیکھا گیا ہے۔" یہ وہ منزل ہوتی ہے جب ہم ناول یا قصہ کہانیوں کے پڑھنے سے کچھ حاصل کر سکتے ہیں۔ ایسے میں ہم زندگی کے بارے میں ان مصنفین سے براہِ راست کچھ سیکھ سکتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے ہم تاریخ کے براہِ راست مطالعہ سے سیکھتے ہیں۔ یہ مصنفین ہمیں اسی وقت مستفید کر سکتے ہیں جب ہم ان میں اور اپنی ذات میں امتیاز کرنے کی اہلیت پیدا کر لیتے ہیں۔

جیسے جیسے ہماری عمر بڑھتی جاتی ہے اور ہم مختلف مصنفین کا مطالعہ جاری رکھتے ہیں اور ہمارا مطالعہ وسیع سے وسیع تر ہوتا جاتا ہے، ویسے ویسے ہم زندگی کے مختلف النوع نظریات حاصل کرتے جاتے ہیں۔ عام طور پر یہ فرض کیا جاتا ہے (اور مجھے اس بات پر شبہ ہے) کہ ہم دوسروں کے نظریاتِ زندگی کا تجربہ صرف مطالعہ کو وسیع تر کرنے سے حاصل کر سکتے ہیں۔ عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ یہی وہ انعام ہے جو ہم شیکسپیئر، دانتے، گوئٹے، ایمرسن، کارلائل اور دیگر بہت سے دوسرے مقتدر ادیبوں کے مطالعہ سے حاصل کر سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ صرف تفریحِ طبع کے لئے مطالعہ کرنا تضیعِ اوقات کے مترادف ہے لیکن یہاں

یہ بات کہنے میں مجھے کوئی باک نہیں ہے کہ ادب ہی ایک ایسی چیز ہے جسے ہم صرف تفریح طبع یا خالص مسرت کے لئے پڑھتے ہیں اور جو بلاشبہ خاموشی کے ساتھ ہم پر صد درجہ اثر انداز بھی ہوتا ہے۔ ادب ہی ایک ایسی چیز ہے جسے ہم کم سے کم کاوش کے ساتھ پڑھتے ہیں اور جو ہم پر آسانی کے ساتھ بہت گہرا اثر ڈالتا ہے۔ اس لئے ضرورت ہے کہ مقبول ناول نگاروں اور معاصر زندگی کے مقبول ڈراموں کے اثرات کا گہرا تجزیہ کیا جائے۔ خصوصیت کے ساتھ معاصر ادب ایک ایسی چیز ہے جسے لوگوں کی اکثریت اسی رویے کے ساتھ خالص مسرت اور وقت گزاری کے لئے پڑھتی ہے۔

اب تک جو کچھ میں نے کہا ہے اس سے میرے موضوع کا تعلق زیادہ واضح ہو جاتا ہے۔ ہم خواہ ادب کو تفریح طبع کے لئے پڑھیں یا جمالیاتی مسرت کے لئے ہمارا مطالعہ صرف کسی مخصوص حس کو ہی متاثر نہیں کرتا بلکہ بحیثیت مجموعی پورے انسان کو متاثر کرتا ہے۔ ہمارے سارے اخلاقی اور مذہبی وجود کو متاثر کرتا ہے۔ میں تو یہاں تک کہنے کو تیار ہوں کہ ایک طرف تو ہمارے نامور جدید ادیب ادب کو آگے بڑھانے اور ترقی دینے میں لگے ہوئے ہیں اور دوسری طرف ہمارا معاصر ادب بحیثیت مجموعی پست ہو رہا ہے۔ یہ ہو سکتا ہے کہ اچھے ادیبوں کا اثر ہمارے اپنے دور میں، کچھ قارئین کے لئے معمولی اور ادنیٰ ہو۔ کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ ادب لوگوں پر جو کچھ اثر ڈالتا ہے ضروری نہیں ہے کہ وہ وہی ہو جو خود مصنف

کے ذہن میں تھا۔ یہ اثر خود لوگوں کی اپنی صلاحیت و اہلیت کے مطابق ہوتا ہے۔ اور وہ ان اثرات کو قبول کرتے وقت غیر شعوری طور پر انتخاب کر لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر ڈی۔ ایچ لارنس جیسے مصنف کا اثر ہو سکتا ہے کہ مفید یا مہلک ہو۔ یہ بات میں یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کہ خود میں نے مہلک اثرات قبول نہیں کئے ہیں۔

بحث کی اس منزل پر پہنچ کر مجھے آزاد پسندوں اور ان کے ہم خیالوں سے اس بات کی توقع ہے کہ وہ کہیں گے کہ اگر ہر شخص وہ سب کچھ کہنے لگے جو وہ سوچتا ہے اور وہ سب کچھ کرنے لگے جو وہ پسند کرتا ہے تو چیزیں اس اول بدل سے آخر میں خود بخود ٹھیک ہو جائیں گی۔ ہر چیز کو آزمانے دیجئے اور اگر وہ غلط ثابت ہوئی تو ہم تجربے سے خود بخود سیکھ لیں گے — یہ دلیل ممکن ہے اس وقت کچھ وقیع نظر آتی اگر اس ارض خاک پر ہمیشہ ایک سی ہی نسل موجود رہتی اور چونکہ ایسا نہیں ہے اسی لئے ہر نسل اپنے بزرگوں کے تجربوں سے بہت کچھ سیکھتی ہے۔ ان آزاد پسندوں کو یقین ہے کہ صرف آزاد انفرادیت ہی سے سچائی اُبھر سکتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ خیالات کے چشمے اور زندگی کے نظریات آزاد دماغوں ہی سے پیدا ہوتے ہیں اور پھر نتیجہ کے طور پر ایک دوسرے سے برسر پیکار رہ کر صرف اہل ترین زندہ رہتا ہے اور صداقت فاتحانہ انداز سے سامنے آجاتی ہے۔ وہ شخص جو ان کے اس نظریہ سے اتفاق نہیں کرتا یا تو ازمنۂ وسطیٰ کا انسان کہلاتا ہے یا پھر اسے رجعت پسند اور فاشسٹ کا نام دیا جاتا ہے۔

اگر معاصر ادیبوں کی اکثریت حقیقتاً انفرادیت پسند ہوتی تو ان میں سے ہر ایک بلیک (Blake) ہو جاتا اور ہر ایک اپنی جدا بصیرت کا حامل ہوتا۔ اگر معاصر پبلک کی اکثریت صرف افراد کی اکثریت پر مشتمل ہوتی تو اس رویے کے بارے میں کچھ کہنے کی گنجائش تھی لیکن چونکہ نہ تو ایسا ہے، نہ کبھی ایسا ہوا ہے اور نہ کبھی ایسا ہوگا اس لئے اس پر مزید کچھ کہنے کی ضرورت نہیں ہے صرف یہی نہیں بلکہ آج تک پڑھنے والا کوئی بھی فرد ایسا پیدا نہیں ہوا کہ زندگی کے وہ سارے نظریات جو ناشرین، مشتہرین، تصویرنگار ہم پر مسلط کرتے ہیں اپنے اندر جذب کرلے اور پھر ہر ایک پر غور کر کے کسی دانشمندانہ نتیجہ پر پہنچ جائے۔ پھر بات یہ بھی ہے کہ معاصر مصنفین خود بھی اس اعتبار سے منفرد نہیں ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ 'الگ الگ افراد کی دنیا' کا نظریہ صحیح نہیں ہے بلکہ بات صرف اتنی ہے کہ آزاد جمہوریت پسندوں کی یہ خیالی دنیا آج تک وجود میں نہیں آسکی ہے۔ مسلمہ عظیم ادب کے قارئین کی طرح معاصر ادب کے قاری کو متعدد اور متضاد شخصیتوں کے اثرات کا سامنا نہیں کرنا پڑتا بلکہ اس کا واسطہ ادیبوں کی ان کثیر التعداد تحریکوں سے پڑتا ہے جن میں سے ہر ایک یہ سوچتا ہے کہ ان کے پاس پیش کرنے کے لئے فرداً فرداً کچھ نہ کچھ ضرور ہے لیکن اگر دیکھا جائے وہ سب کے سب درا صل ایک ہی سمت اور ایک ہی راستے کی طرف بڑھ رہے ہوتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ تاریخ میں ایسا دور کبھی نہیں آیا کہ جس میں پڑھنے والوں کی اتنی

بڑی تعداد موجود ہو یا جو اس قدر بے چارگی کے ساتھ اپنے ہی زمانے کے اثرات قبول کرنے پر مجبور ہو۔ ایسا دور کبھی تاریخ میں کبھی نہیں آیا جب قارئین نے مرحوم مصنفین کی کتابوں سے زیادہ زندہ مصنفین کی اتنی بہت سی کتابیں پڑھی ہوں۔ اور نہ کبھی ایسا دور آیا ہے جس میں مقامی رنگ اس طور پر اس قدر گہرا نظر آتا ہو اور جو ساتھ ساتھ ماضی سے اس قدر منقطع بھی ہو۔ آج متعدد ناشرین ہیں اور لاتعداد کتابیں شائع ہو رہی ہیں۔ رسالے الگ پڑھنے والوں کو ترغیب دے رہے ہیں کہ جو کچھ چھپ رہا ہے وہ اس سے باخبر رہیں۔ "انفرادیت پسند جمہوریت" ایسے میں اور مشکل ہوگئی ہے اور آج "فرد" ہونا پہلے سے بھی زیادہ دشوار ہوگیا ہے۔

جدید ادب، بذاتِ خود، اچھے اور بُرے میں مکمل طور پر جائز امتیاز کرتا ہے۔ یہ بات کہہ کر میں برنارڈ شا کو ناول کا ورڈسے اور ورجینیا وولف کو مس مینن کے ساتھ خلط ملط نہیں کر رہا ہوں اور نہ یہ بات کہہ کر میں "عوام کے ادب" کے مقابلہ میں "خواص کے ادب" کی حمایت کر رہا ہوں۔ میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ سارا کا سارا جدید ادب "لادینیت" کی وجہ سے خراب ہوگیا ہے اور وہ فطری زندگی کے مقابلہ میں فوق الفطرۃ زندگی کی اہمیت و تقدیم سے ناواقف و بے خبر ہے۔ یہ ایک ایسی چیز ہے جسے میں بنیادی حیثیت دیتا ہوں۔

میں آپ پر یہ آخر نہیں چھوڑنا چاہتا کہ میں نے آپ کے سامنے معاصر ادب کے خلاف کوئی اخلاقی نوحہ پڑھا ہے۔ اپنے اور اپنے قارئین یا یوں کہہ لیجیئے کہ کچھ قارئین کے درمیان ایک مشترک رویہ کو تسلیم کرتے ہوئے میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ یہ سوال بذاتِ خود اتنا اہم نہیں ہے کہ اس سلسلہ میں ہمیں کیا کرنا چاہیئے بلکہ جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ اب ایسے میں ہمارا رویہ کیا ہونا چاہیئے اور ہمیں ایسے میں کون سا طریقۂ عمل اختیار کرنا چاہیئے؟

میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ ادب میں آزاد پسند رویہ سے کام نہیں چل سکتا۔ یہاں تک کہ وہ لکھنے والے جو زندگی کے اپنے نظریے ہم پر عائد کرنے کی کوشش کرتے ہیں ممتاز افراد بھی ہوں اور ہم بحیثیت قاری ممتاز فرد ہوں تو آخر اس سے کیا نتیجہ نکل سکتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ہر پڑھنے والا اپنے مطالعہ کے دوران میں اسی چیز سے متاثر ہوگا جس سے متاثر ہونے کے لئے وہ پہلے سے تیار تھا۔ وہ کم سے کم مزاحمت کا راستہ اختیار کرے گا اور پھر بھی یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ کوئی بہتر انسان بھی بن سکے گا۔ کیونکہ ادبی فیصلوں کے لئے ہمیں بیک وقت دو باتوں سے پورے طور پر واقف رہنا چاہیئے۔ ایک تو یہ کہ ہم کیا پسند کرتے ہیں اور دوسرے یہ کہ ہمیں کیا پسند کرنا چاہیئے؟ ایسے ایماندار لوگ انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں جو ان دونوں باتوں سے واقف ہیں۔ پہلی بات کا مطلب تو یہ ہے کہ ہم اس بات سے باخبر ہیں کہ ہم حقیقتاً

کیا محسوس کرتے ہیں اور بہت کم لوگ ایسے ہیں جو یہ جانتے بھی ہیں۔ دوسری بات ہماری کمزوریوں کو سمجھنے کا ایک ذریعہ ہے۔ کیونکہ ہم اس بات سے اس وقت تک واقف نہیں ہو سکتے جب تک کہ ہم اس بات سے بھی واقف نہ ہوں کہ آخر ہمیں اسے کیوں پسند کرنا چاہیئے۔ اور اس کے فوراً بعد یہ بات بھی سامنے آجاتی ہے کہ ہم نے اسے اب تک کیوں پسند نہیں کیا تھا۔ صرف اتنا سمجھ لینا ہی کافی نہیں ہے کہ ہمیں کیا ہونا چاہیئے جب تک کہ ہم اس بات کو بھی نہ سمجھ لیں کہ ہم بذاتِ خود کیا ہیں اور یہ بات کہ ہم خود کیا ہیں ہم وقت تک نہیں سمجھی جا سکتی جب تک ہم یہ نہ سمجھ لیں کہ ہمیں کیا ہونا چاہیئے۔ خود آگاہی کی یہ دو شکلیں ـــ یہ جاننا کہ ہم کیا ہیں اور ہمیں کیا ہونا چاہیئے ـــ ساتھ ساتھ چلنی چاہئیں۔

ادب کے قاری کی حیثیت سے یہ جاننا ہمارا فرض ہے کہ ہمیں کیا پسند ہے۔ ادب کے قاری اور عیسائی ہونے کی حیثیت سے ہمارا فرض ہے کہ ہم اس بات سے واقف ہوں کہ ہمیں کیا پسند کرنا چاہیئے۔ ایک دیانت دار آدمی کی حیثیت سے ہمارا فرض ہے کہ ہم یہ تسلیم نہ کریں کہ جو کچھ ہمیں پسند ہے وہ وہی ہے جو ہمیں پسند کرنا چاہیئے تھا۔ ایک دیانت دار عیسائی کی حیثیت سے ہمارا فرض ہے کہ ہم یہ بات تسلیم نہ کریں کہ ہم وہی پسند کرتے ہیں جو ہمیں پسند کرنا چاہیئے تھا۔ میں اس بات کا ہرگز ہرگز آرزومند نہیں ہوں کہ ادب دو قسم کا ہونا چاہیئے۔ ایک وہ جو عیسائیوں کے مصرف کا ہو اور دوسرا وہ جو غیر عیسائیوں کے کام آسکے میں جس بات کو سب عیسائیوں کے لئے اہم سمجھتا ہوں وہ یہ ہے

کہ وہ شعوری طور پر (ان کے علاوہ جن پر باقی ماندہ دنیا عمل پیرا ہے) چند معیار اور تنقید کے چند پیمانے برقرار رکھیں اور ان معیاروں سے وہ اپنے مطالعہ کا جائزہ لیتے رہیں یہیں یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیئے کہ ہمارے موجودہ قابل مطالعہ مواد کا بڑا حصہ ایسے لوگوں نے لکھا ہے جو کسی مافوق الفطرت نظام پر ایمان نہیں رکھتے ۔ یہ ضرور ہے کہ اس مواد کا تھوڑا بہت حصہ ایسے لوگوں کا مرہون منت ہے جو مافوق الفطرت نظام کا انفرادی تصور تو ضرور رکھتے ہیں لیکن جو در اصل ہمارا اپنا تصور نہیں ہے ۔ ہمارے مطالعے کے مواد کا بڑا حصہ ایسے ہی لوگوں کی فکر کا نتیجہ ہے جو اس قسم کے تصور پر نہ تو ایمان رکھتے ہیں اور اس حقیقت سے بھی ناواقف ہیں کہ دنیا میں ایسے ' پس ماندہ ' اور خبط الحواس لوگ اب بھی موجود ہیں جو اس تصور پر ایمان رکھتے ہیں اگر ہم اس خلیج سے واقف ہیں جو ہمارے اور معاصر ادب کے بڑے حصے کے درمیان پیدا ہو گئی ہے تو ایسے میں ہم اس ادب کی ضرر رسانی سے کم و بیش ضرور محفوظ ہو جاتے ہیں اور ساتھ ساتھ اس کی خوبیوں سے مستفید ہونے کے بھی اہل ہو جاتے ہیں ۔

دنیا میں ایسے لوگ آج کثیر تعداد میں پائے جاتے ہیں جن کا ایمان یہ ہے کہ ساری برائیوں کی جڑ ' معاشی ' ہے ۔ کچھ کا عقیدہ یہ ہے کہ مختلف اور واضح معاشی تبدیلیاں ہی دنیا کو راہ راست پر لا سکتی ہیں ۔ کچھ ایسے بھی ہیں جو اس کے ساتھ ساتھ سماجی تبدیلیوں کے بھی حامی ہیں ۔ اگر دیکھا جائے تو دونوں قسم کی یہ

تبدیلیاں واضح طور پر متضاد حیثیت رکھتی ہیں۔ یہ تبدیلیاں جن کا کہیں مطالبہ کیا جا رہا ہے اور جن پر کہیں عمل درآمد ہو رہا ہے ایک طرح سے یکساں بھی ہیں کیونکہ ان تبدیلیوں کی بنیاد ایسے مفروضے پر قائم ہے جسے میں 'لادینیت' کا نام دے آیا ہوں۔ یہ تبدیلیاں زیادہ تر عارضی 'مادی' خارجی اور اجتماعی نوعیت کے اخلاقیات سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس قسم کے عقیدے کی وضاحت کے لئے میں مثالاً یہ چند سطور آپ کے سامنے پیش کرتا ہوں :-

"ہماری اخلاقیات میں کسی بھی اخلاقی سوال کا واحد معیار یہ ہے کہ آیا وہ اخلاق فرد میں مملکت کے جذبۂ خدمت کو مجروح یا ختم تو نہیں کرتا؟ ایسے موقع پر فرد کے لئے ان سوالات کا جواب دینا ضروری ہے۔ کیا اس کا عمل قوم کو نقصان پہنچاتا ہے؟ کیا یہ عمل قوم کے دوسرے افراد کو مجروح کرتا ہے؟ کیا یہ عمل خدمتِ قوم کے جذبہ کو مجروح کرتا ہے؟ اور اگر ان سوالوں کا جواب صاف ہے تو فرد آزاد ہے کہ اس کے جی میں جو آئے وہ کرے۔"

میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ یہ بھی ایک قسم کی اخلاقیات ہے اور یہ اپنی بساط کے مطابق اچھا بھلا فائدہ پہنچانے کی صلاحیت بھی رکھتی ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ ہمیں ایسی اخلاقیات کو رد کر دینا چاہئیے جو ہمارے سامنے

کوئی بلند آورش پیش نہ کر سکے۔ فی الحقیقت یہ اس نظریہ کے خلاف ایک شدید ردِعمل کی حیثیت رکھتی ہے جو اب تک اس بات کی تلقین کرتا رہا ہے کہ برادری کا وجود فرد کی فلاح و بہبود کے لئے ہوتا ہے لیکن یہ عقیدہ محض اسی دنیا کا عقیدہ ہے۔ جدید ادب کے خلاف میری شکایت بھی کچھ اسی قسم کی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ جدید ادب عام معنی میں 'بداخلاقی' پر مبنی ہے یا وہ خیر و شر سے بالکل بے تعلق ہے۔ جدید ادب پر صرف یہ الزام لگا دینے سے کام نہیں چلتا۔ سیدھی سچی بات یہ ہے کہ یا تو جدید ادب ہمارے بنیادی اور راسخ عقائد کو رد کرتا ہے یا پھر ان سے بالکل بے خبر ہے۔ نتیجتاً اس کا رجحان یہ ہے کہ وہ اپنے قارئین کی اس سلسلے میں حوصلہ افزائی کرتا ہے کہ جب تک وہ زندہ ہیں زندگی سے وہ سب کچھ حاصل کرتے رہیں جو وہ حاصل کر سکتے ہیں کسی بھی تجربہ کو وہ ہاتھ سے نہ جانے دیں اور اگر وہ کوئی قربانی کرنے پر آمادہ ہیں تو انہیں چاہیئے کہ وہ کسی اصح فائدہ کے پیش نظر قربانی دیں جس سے اب یا مستقبل میں دوسروں کو فائدہ پہنچ سکے۔ یہ ضرور ہے کہ ہم اپنے زمانے کی بہترین تخلیقات کا ہمیشہ مطالعہ کرتے رہیں گے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ہمیں اپنے اصولوں کے مطابق، ان کی تنقید بھی کرنی چاہیئے۔ اور صرف اُن اصولوں کو تسلیم نہ کریں جنہیں ادیبوں اور نقادوں نے تسلیم کر لیا ہے۔ اور جن پر دن رات پریس میں بحث و مباحثہ ہوتا رہتا ہے ۔

تجربہ اور تنقید

ادب کا کوئی اور شعبہ ایسا نہیں ہے جس میں 'روایتی' اور 'تجرباتی' تحریروں کے درمیان امتیاز کرنا اتنا دشوار ہوتا ہے جتنا ادبی تنقید میں دشوار ہے۔ کیونکہ یہاں یہ دونوں لفظ دو معنی میں استعمال کئے جا سکتے ہیں۔ 'روایتی' تنقید سے ہماری مُراد وہ تنقید ہے جو صرف انہی طریقوں کی تقلید کرتی ہے' انہی مقاصد کے حصول کی کوشش کرتی ہے اور تقریباً انہی ذہنی کیفیات کا اظہار کرتی ہے جن کو ہماری پچھلی نسل پیش کرتی آئی ہے یا پھر اس سے بالکل مختلف معنی میں ہم وہ تنقید مراد لے سکتے ہیں جو 'معنی واقدار کے اعتبار سے' روایت کا معین نظریہ رکھتی ہے اور جسے ان معنی میں 'تجرباتی' بھی کہا جا سکتا ہے کہ وہ ان اساتذہ کا احیاء کرنے کی طرف مائل ہوتی ہے جن کو ہم فراموش کر چکے ہیں۔ جہاں تک تجربہ کا تعلق ہے اس سے ہم موجودہ نسل کا زیادہ اور بہترین کام مراد لے سکتے ہیں یا پھر اس میں ان نقادوں کی تحریروں کو شامل کر سکتے ہیں جو تخلیق کے نئے میدانوں میں اتر رہے ہیں اور تنقید کے دائرہ کو دوسرے علوم کے ساتھ ملا کر وسیع تر کر رہے ہیں۔ 'تجرباتی' کا لفظ پہلے معنی میں استعمال کرنا یقیناً نامناسب ہو گا کیونکہ اس طرح یہ ہمارے زمانے کی اُن ساری تنقیدی تحریروں کا احاطہ کرلے گا

جنہیں ہم قابل توجہ اور بہتر سمجھتے ہیں۔ یہ بات واضح ہے کہ ہر نسل اپنا ایک نیا نقطۂ نظر رکھتی ہے اور یہ نقطۂ نظر نقاد کی تحریروں میں رونما ہوتا ہے۔ نقاد کی تحریریں دو قسم کی ہوتی ہیں ــــ حال کو پیش نظر رکھتے ہوئے ماضی کی تشریح کرنا اور ماضی کی روشنی میں حال کا جائزہ لینا۔ ہم ادب کو اچھی طرح سے سمجھنے کے لئے اپنے مزاج کا سہارا لیتے ہیں حالانکہ ہماری بصیرت ہمیشہ جانبدار رہتی ہے اور ہمارے فیصلے ہمیشہ تعصب لئے ہوئے ہوتے ہیں۔ یہ مسلمہ امر ہے کہ ہر نسل اور ہر فرد ماضی کے ہر مصنف یا ہر دور کی تعریف و توصیف نہیں کرسکتی۔ آفاقی خوش مذاقی کوئی ایسی چیز نہیں ہے جسے حاصل بھی کیا جاسکے۔ اس طرح اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ساری تنقیداں معنی میں 'تجرباتی' کہی جاسکتی ہے جن معنی میں ہر نسل کے رہن سہن کے اپنے طریقے ایک تجربہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ میں ان معنی میں 'تجرباتی تنقید' پر اظہار خیال کرکے یہ دیکھنا چاہتا ہوں کہ آج نقاد شعوری طور پر کس قسم کی تنقیدی تحریروں کی کوشش کر رہے ہیں جن کی طرف اس سے پہلے کبھی شعوری طور پر کسی نے توجہ نہیں دی تھی۔

اس بات کو پورے طور پر واضح کرنے کے لئے کہ وہ کیا چیز ہے جسے معاصرانہ تنقیدی تحریروں میں نیا کہا جاسکتا ہے مجھے سو سال پیچھے کی طرف نظر دوڑانی ہوگی۔ سرسری طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جدید تنقید فرانسیسی نقاد سینت بیو سے شروع ہوتی ہے۔ یہ ۱۸۲۸ء کا سال ہے۔ اس سے پہلے کالرج نے ایک نئی قسم کی تنقید کی کوشش کی تھی اور جو ایک طرح سے اس چیز سے زیادہ قریب تھی جسے اب ادبی تنقید سے

زیادہ جمالیات کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ نشاۃ الثانیہ سے لے کر اٹھارہیں صدی تک ادبی تنقید دو تنگ راستوں میں محدود رہی ہے — ایک قسم تو وہ ہے جو ہمیشہ سے موجود رہی ہے اور میرا خیال ہے کہ اہمیت کے اعتبار سے ہمیشہ باقی رہے گی۔ اس سے میری مراد وہ عملی نوٹس ہیں جنہیں ادیبوں اور فنکاروں نے قلمبند کیا ہے۔ مثال کے طور پر مصوری کے بارے میں وہ مبسوط کتابیں جنہیں لیونارڈو ونسی اور اسی قبیل کے دوسرے لوگوں نے لکھی ہیں۔ اس قسم کے اشارات دوسرے فنکاروں کے لئے صد درجہ اہمیت کے حامل ہوتے ہیں بالخصوص اس وقت جب ان اشارات کو مصنف کی اپنی تحریروں کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے۔ انگریزی میں اس کی دو مثالیں دو راینڈ ہیبتہ کی قافیہ اور بے قافیہ نظم کے متعلق ٹامس کیمپین اور سیمول ڈینیل کی تصانیف ہیں۔ ڈرائڈن کے مضامین اور دیباچے اور کارنیل کے پیش لفظ بھی اسی ذیل میں آتے ہیں لیکن یہ ذرا وسیع تر مسائل کا احاطہ کرتے ہیں اسی کے ساتھ ساتھ تنقید کا ایک بڑا حصہ ایسا بھی ہے (انگریزی میں کافی مقدار میں اور اس سے زیادہ فرانسیسی میں) جو ایسے لوگوں کا مرہونِ منت ہے جو تخلیقی ادیبوں سے زیادہ پیشہ ور نقاد تھے۔ اس قبیل کا سب سے مشہور نقاد بوئےلین ہے۔ ایسے نقاد' بنیادی طور پر' ثالث یا منصف کی حیثیت رکھتے تھے اور ان کا کام اپنے معاصرین کی تحریروں کی توصیف یا مذمت کرنا ہوتا تھا اور بالخصوص اچھی تحریر کے قانون وضع کرنا ہوتا تھا۔ یہ قانون قدیم مصنفین کی تحریروں اور

بالخصوص ان کے اصولوں سے وضع کیے جاتے تھے۔ ارسطو کی بڑی عزت کی جاتی تھی لیکن عملاً اس قسم کی تنقید ارسطو کی گہری بصیرت سے عاری ہوتی تھی اور صرف ترجمے، نقالی اور ہوریس کے ان نظریات کے سرقے تک محدود ہوتی تھی جو اس نے اپنی کتاب 'فنِ شاعری' میں پیش کیے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ ایسی تنقید کا کام یہ ہوتا تھا کہ وہ اچھی تحریر کے دائمی معیار کو برقرار رکھے اور اس کی تصدیق و حمایت کرے۔ ان کا یہ اندازِ تنقید دراصل اوراک کے ایک تسلسل کی حیثیت رکھتا تھا۔ عام طور پر فرانسیسی تنقید زیادہ خشک، بے جان اور نظریاتی تھی۔ جیسا کہ ہمیں (La Harpe) میں نظر آتی ہے۔ عام طور پر انگریزی تحریر خوش مذاقی سے زیادہ قریب تھی جیسی کہ ہمیں جونسن کی 'حیات الشعراء' میں نظر آتی ہے۔ حالانکہ دلچسپ نظریے، جو عام طور پر مخصوص ادبی اصنافِ سخن مثلاً ڈرامہ وغیرہ کے متعلق ہوتے تھے ہمیں سترھویں اور اٹھارویں صدی میں تھامس رائمر اور ڈینس ڈیب جیسے مصنفین کے ہاں نظر آتے ہیں۔

یہاں سترھویں اور اٹھارویں صدی کی ایک اور خصوصیت کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری ہے جو اسے نہ صرف دیرپا قدر عطا کرتی ہے بلکہ ساتھ ساتھ پڑ تنقید سے ممیّز بھی کرتی ہے۔ ہم قدیم تنقید کو خشک اور روایتی چیز سمجھتے ہیں اور جو اپنی اسی خصوصیت کی وجہ سے اسے ایک ایسی کلاسیکل شکل عطا کرتی ہے کہ اس میں کوئی بھی زندہ ادب ٹھیک طور پر نہیں سما سکتا۔ لیکن اس کی موافقت میں

یہ بات بھی نہیں یاد رکھنی چاہیئے کہ یہ تنقید ادب کو صرف ادب کی حیثیت سے تسلیم کرتی ہے اور کسی دوسری حیثیت سے تسلیم نہیں کرتی۔ ادب، فلسفہ اور نفسیات سے علٰحدہ ایک چیز تھا اور اس کا مقصد فارغ البال اور اعلیٰ نسل کے لوگوں کے لئے فرصت کے اوقات میں لطیف قسم کی مسرت بہم پہنچانا تھا۔ اگر قدیم نقاد اس بات کو قبول نہ کرتے کہ ادب بنیادی طور پر مسرت کے حصول کا ذریعہ ہے تو وہ ہرگز ہرگز ان اصولوں کو وضع کرنے کی طرف کہ مسرت بہم پہنچانے کے لئے کیا کیا ضروری ہے، اس مستعدی اور انہماک سے کبھی متوجہ نہ ہوتے۔ یہ ایک بہت ہی عام قسم کی بات معلوم ہوتی ہے لیکن اگر آپ ان دو صدیوں کی تنقید کا انیسویں صدی کی تنقید سے مقابلہ کریں تو آپ محسوس کریں گے کہ انیسویں صدی کی تنقید نے اس سیدھی سادی صداقت کو کاملتہً تسلیم نہیں کیا۔ اس دور میں ادب علم یا صداقت حاصل کرنے کا ذریعہ بننے کے بجائے اکثر نقادوں کا محتاج نظر آتا ہے۔ اگر نقاد زیادہ فلسفیانہ یا مذہبی رجحان کی طرف مائل ہے تو وہ زیر مطالعہ مصنف کے ہاں فلسفیانہ، اظہار یا مذہبی شعور کی تلاش کرتا نظر آتا ہے۔ اگر وہ زیادہ حقیقت پسندانہ رجحان رکھتا ہے تو وہ ادب کو نفسیاتی حقائق کے مواد کی روشنی میں دیکھتا نظر آئے گا یا پھر وہ ادب کو سماجی تاریخ کی تشریح کرنے والی دستاویز کی حیثیت سے دیکھے گا۔ حتیٰ کہ والٹر پیٹر اور اس کے شاگردوں کے ہاں "فن برائے فن" کی اصطلاح اس سے بالکل مختلف معنی میں استعمال ہوتی ہے جن معنی میں دراصل یہ اصطلاح اٹھارویں صدی کے اواخر میں استعمال کی جاتی تھی۔ اگر آپ پیٹر کی کتاب "مطالعۂ نشاۃ

الثانیہ' کے مشہور آخری حصہ کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کریں تو آپ دیکھیں گے کہ 'فن برائے فن' کے معنی اس سے زیادہ اور کچھ نہیں ہیں کہ فن ہر چیز کا بدل ہے اور ان جذبات اور تاثرات کو پیش کرتا ہے جن کا تعلق فن کی بہ نسبت زندگی سے ہے۔

ان دو رویوں ـــــ فن برائے فن اور اٹھارویں صدی کے مزاج ـــــ میں واضح طور پر امتیاز کرنے کے لئے تخئیل کی زبردست پرواز کی ضرورت پڑتی ہے۔ اوّل الذکر نظریہ اوائل دور کے لئے اس لئے ناقابلِ فہم ہوتا کیونکہ دور اوائل میں فن اور ادب' مذہب یا فلسفہ' اخلاق یا سیاست' جنگ وجدل یا عشق ومحبت کے بدل نہیں تھے بلکہ وہ زندگی کی مخصوص اور محدود آرائش کا ذریعہ تھے۔ ان دونوں رویوں میں نفع کا پہلو بھی ہے اور نقصان کا بھی۔ یہ ضرور ہے کہ شاید ہم نے کبھی کبھار گہری بصیرت بھی حاصل کی ہے لیکن اس کے باوجود میں یہ بات نہیں کہہ سکتا کہ آیا ہم اپنے اسلاف کی بہ نسبت ادب سے زیادہ لطف اندوز ہوتے ہیں یا نہیں۔ میرا خیال ہے کہ اس سیدھی سادی حقیقت کو یاد دلانے کے لئے کہ ادب بنیادی طور پر ادب ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ لطیف ذہنی مسرت بہم پہنچانے کا ایک ذریعہ ہے، ہمیں بار بار سترھویں اور اٹھارویں صدی کی تنقیدی تحریروں کی طرف رجوع کرنا چاہئے۔

اب ہم فوراً یہ سوال اُٹھا سکتے ہیں کہ کس طرح انسان تنقید کی اس سادہ اور تسلّی بخش بندش کو ترک کرنے کی طرف مائل ہوا۔ یہ تبدیلی اتفاقی طور پر ایک وسیع تر تبدیلی کا موجب بنتی ہے جسے تاریخی رویہ کی ترقی یا نشوونما کا نام دیا جاسکتا

ہے۔ لیکن یہ تبدیلی (جس پر میں آگے چل کر بحث کروں گا) جہاں تک ادبی تنقید کا تعلق ہے متلون مزاجی اور اُپج کے جذبہ سے شروع ہوتی ہے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ ایک ایسی کتاب سے شروع ہوتی ہے جس کا لکھنے والا اپنے وقت کا بہت عقلمند اور بہت بے وقوف آدمی تھا وہ شاید صد درجہ غیر معمولی بھی۔ ایک ایسی تنقیدی کتاب سے شروع ہوتی ہے جو بذاتِ خود صد درجہ دانشمندانہ بھی ہے اور احمقانہ بھی۔ جو خوب اُکسانے والی بھی ہے اور اُکتا دینے والی بھی۔ میرا مطلب "بایوگرافیا لٹریریا" سے ہے۔ اگر آپ دیکھیں تو اس میں ہمیں "تنقید میں تجربہ" کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں صرف اپنے موضوع پر بات کرنے کی قوت و صلاحیت کے علاوہ ہر چیز مل جاتی ہے۔
——— وہ صلاحیت جس سے واضح طور پر کالرج کی بے ہنگم زندگی خالی تھی۔ کالرج اپنے زمانے کا بہت بڑا عالم تھا اور اس زمانہ کا کوئی بھی آدمی سوائے گوئٹے کے اتنی وسیع دلچسپیوں کا حامل نہیں تھا۔ پہلی چیز جو اس کتاب میں ہمیں متاثر کرتی ہے وہ، کالرج کے غیر معمولی، (منتشر طوالت کے علاوہ) علم کا وہ نادر تنوع ہے جسے وہ ادبی تنقید میں رسا بسا دیتا ہے۔ اس کے علم کا بڑا حصہ، جیسا کہ ہمیں دوسرے جرمن رومانوی فلسفیوں کے ہاں نظر آتا ہے، خصوصاً آج کچھ زیادہ مفید معلوم نہیں ہوتا لیکن یہ ضرور ہے کہ وہ اس زمانے میں اہم اور گراں قدر تھا۔ اس کتاب میں کئی قسم کی تنقیدوں کے نمونے ملتے ہیں۔ اس کا محرک یقیناً ورڈز ورتھ کی نئی شاعری کا تحفظ تھا جسے ہمارے اپنے زمانے کے اخباروں

کی زبان میں 'جدیدیت'، کا تحفظ کہہ سکتے ہیں ۔ اس طرح یہ کتاب ایک دستکار کے فنی اشارات کی قسم سے تعلق رکھتی ہے لیکن جب کالرج کسی چیز پر لکھتا تھا تو پھر وہ ہر طرف نکل جاتا تھا ۔ اس کا کوئی تاریخی نقطۂ نظر نہیں تھا بلکہ اپنے ادبی و علمی تبحر کی وسعت و قابلیت کے باعث وہ مختلف زبانوں اور ان کی شاعری سے تقابلات کرتا چلا جاتا تھا اور اس طرح اس نے تاریخی طریقے کے صد درجے مفید کارناموں کی طرف قدم بڑھایا لیکن ایک چیز جسے کالرج نے ادبی تنقید کے لئے رائج کیا وہ یہ ہے کہ اس نے ادبی تنقید کا رشتہ فلسفہ کی اس شاخ سے جوڑ دیا جو بعد میں جمالیات کے نام سے پروان چڑھی اور جرمن ادیبوں کے اتباع میں، جس کا اس نے مطالعہ کیا تھا' ادبی تنقید کو عام فنونِ لطیفہ کے نظریاتی معاملہ کے ایک شعبے کی حیثیت دے دی ۔ یہ ضرور ہے کہ تصور (Fancy) اور تخیل کا لطیف امتیاز جو اس نے قائم کیا مستقل اقدار کا حامل نہیں کہا جا سکتا کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ رشتے نا طے بدلتے رہتے ہیں ۔ لیکن اس کے باوجود یہ امتیاز اب بھی ان سب کے لئے' جو شعری تخیل کی نوعیت پر غور کرتے ہیں ایک ضروری متن کی حیثیت رکھتا ہے ۔ وہ ادبی تنقید کو فلسفہ کے ایک جزو یا شاخ کے طور پر پیش کرتا ہے یا پھر اعتدال پسندی کے ساتھ اسے یوں کہا جا سکتا ہے کہ اس نے ایک ادبی نقاد کے لئے یہ لازم قرار دیا کہ وہ عام فلسفہ اور مابعد الطبیعات سے بخوبی واقف ہو۔ "بایو گرافیا لٹریریا" ۱۸۱۷ء میں شائع ہوئی ۔

سینٹ بیوو کی سرگرمیاں ۱۸۲۳ء سے ۱۸۶۹ء کے لگ بھگ شروع ہوئیں۔ کالرج اور سینٹ بیوو میں بہت کم قدر مشترک پائی جاتی ہے۔ ان دونوں میں یہ قدر مشترک اتنی ہی معمولی ہے جتنی اُن دو آدمیوں میں ہو سکتی ہے جو عظیم نقاد بھی ہوں سینٹ بیوو صرف اپنے 'نئے پن' یا 'تجرباتی' ہونے کی وجہ سے عظیم نقاد نہیں کہا جا سکتا۔ اس میں فرانسیسی خوش مذاقی اور ذہانت بہت زیادہ تھی جس کی وجہ سے اس نے ہر دور کے عظیم فرانسیسی ادیبوں کے آورشوں میں اپنی جگہ بنالی۔ اس میں اٹھارویں صدی کا مزاج رسا بسا ہوا تھا اور ایک حد تک سترھویں صدی کا بھی۔ ہم عصر لڑ پیش رووں کی ادبی توصیف میں اس کے ہاں بہت سے نقائص نظر آتے ہیں لیکن اس میں تخیل کی وہ لابدی تنقیدی خصوصیت موجود تھی جس نے اس میں ادب کو بحیثیت مجموعی اپنی گرفت میں لینے کی اہلیت پیدا کر دی تھی۔ جہاں کہیں وہ سابق فرانسیسی نقادوں سے اختلاف کرتا ہے وہاں در اصل وہ ادب کا اپنا نظریہ پیش کرتا ہے۔ وہ ادب سے لطف اندوز ہونے کے لئے اسے صرف تحریروں کا ایک مجموعہ تصور نہیں کرتا بلکہ تاریخ کی تبدیلی کا ایک عمل اور مطالعہ تاریخ کا ایک جزو سمجھتا ہے۔ وہ یہ بھی سمجھتا ہے کہ ادبی اقدار ادبی ادوار سے مربوط ہوتی ہیں اور یہ کہ ایک دور کا ادب بنیادی طور پر زمانے کی ایک علامت اور اظہار کا ایک ذریعہ ہے۔ اور یہ ساری باتیں ہمارے لئے اس قدر فطری ہیں کہ ہم آسانی کے ساتھ انہیں اپنے دماغ سے خارج بھی نہیں کر سکتے۔ ہم بمشکل یہ تصور کر سکتے ہیں کہ

اگر ایسا نہ ہوتا تو خود آگاہی کی یہ نوعیت، جواب ہمیں ادب میں نظر آتی ہے اس عمل کے بغیر کبھی پیدا نہیں ہو سکتی تھی۔ معاصر ادب میں یہ بحث قدم قدم پر نظر آتی ہے کہ آیا یہ کتاب یا ناول یا نظم ہماری ذہنیت اور ہمارے دور کی شخصیت کا اظہار کرتی ہے؟ اور اگر کرتی ہے تو کس حد تک؟ ہمارے نقاد اس بات میں تو دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں کہ اس طور پر ہم کس دور یا کن لوگوں سے مشابہ ہیں لیکن اس بات میں بہت کم لوگ دلچسپی لیتے ہیں کہ آخر اس کتاب یا ناول یا نظم کا ایک فن پارہ کی حیثیت سے بذات خود کیا درجہ ہے۔ بہر حال یہ جو کچھ بھی ہے ایک انتہا پسندی ہے اور ایک ایسے رجحان کی انتہا ہے جو آج سے سو سال قبل شروع ہوا تھا۔ کالرج کی طرح سینٹ بیو دبھی، مابعد الطبیعات کا پیرو کار نہیں تھا۔ وہ حقیقتاً زیادہ جدید اور طبعاً زیادہ تشکیک پسند تھا لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ تنقید میں پہلے قابل توجہ مورخ کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی غیر متعلق نہیں ہے کہ اس نے اپنی زندگی کا آغاز طب کے مطالعہ سے شروع کیا۔ وہ نہ صرف ایک مورخ ہے بلکہ تنقید میں وہ ایک ماہر حیاتیات بھی نظر آتا ہے۔

میرا خیال ہے کہ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں ہو گی اگر کچھ حالیہ اچھی ادبی تنقیدوں کا جائزہ لیا جائے اور علم و ادب کے ایسے کچھ مفروضات اور نظریات واضح کئے جائیں جو ہمیں دو سو سال پہلے کی تنقیدوں میں نظر نہیں آتے ہربرٹ ریڈ کی مختصر سی کتاب "فیز یز اوف انگلش پوئٹری" اس سلسلے میں ہمارے مقصد کے

لئے کافی ہے۔ اس کتاب کے دوسرے صفحے پر مصنف لکھتا ہے کہ "اس کی یہ کتاب شاعری کے ارتقا کے بارے میں ایک تحقیق کی حیثیت رکھتی ہے " انگریزی شاعری کے بارے میں اس کا خیال ہے کہ" یہ ایک زندہ اور نشوونما پانے والے جسم کا درجہ رکھتی ہے" یہ چند الفاظ جن کا میں نے ابھی حوالہ دیا ہے اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ سائنٹفک اور تاریخی تصورات کی عام تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ تنقیدی آلۂ کار بھی بدل چکا ہے۔ جب ایک ادنیٰ نقاد اپنے قارئین کو "ارتقاء" یا "نشوونما پانے والے جسم" کی اصطلاحوں کے ذریعہ اپنا مفہوم سمجھانے کی کوشش کرتا ہے تو اس کے ذہن میں یقیناً یہ بات ہوتی ہے کہ اس کے قارئین اس کی بات کو آسانی سے سمجھ لیں گے۔ اس نے چند مبہم لیکن عالمگیر حیاتیاتی خیالات کو قبول کر لیا ہے۔ ذرا آگے چل کر وہ لکھتا ہے کہ شاعری کے اس مطالعے کی ابتداء "علم انسانیات" سے تعلق رکھتی ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ اس سے قبل کہ یہ اصطلاحیں عام و مروج ہوں بہت سے لوگوں کو اس سلسلے میں کام کرنا پڑتا ہے تب کہیں جا کر ادب کا نقاد انہیں استعمال کرنے کی ہمت کر سکتا ہے۔ بیتیئیس، ٹائلر، مین ہارٹ، درخیم، لیوی برہل، فریزر، مس ہیری سن اور ایسے بہت سے دوسرے ادیبوں نے یہ خدمات انجام دی ہیں۔ اور نہ صرف یہ بلکہ اس سلسلے میں اور بہت سے ادیبوں نے بھی خالص ادبی تحقیقات کا کام انجام دیا تب کہیں جا کر یہ بات ہوئی کہ کوئی شخص شاعری کے ارتقاءٔ

کے بارے میں اس طرح سے بات کرسکے۔ ہربرٹ ریڈ بیلڈ شاعری کے آغذ کے مطالعے سے اپنی کتاب شروع کرتا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ انیسویں اور بیسویں صدی میں جوکچھ کام اس سلسلہ میں ہوا ہے اس کے بغیر یہ مطالعہ ممکن نہیں تھا۔ مثال کے طور پر ہارورڈ یونیورسٹی کے پروفیسر چائلڈ، ہیو فورڈ یونیورسٹی کے پروفیسر گومیر، سار بون یونیورسٹی کے پروفیسر گیسن پیرس اور لندن یونیورسٹی کے ڈبلو۔ پی۔ کر نے جوکام کیا ہے اس کے بغیر ہربرٹ ریڈ انگریزی شاعری کا اس طور پر جائزہ نہیں لے سکتا تھا۔ بیلڈ شاعری کے ان مطالعوں اور ادب کے ان نامعلوم ادوار کے ارتقاء اور حرکت کا ایک ایسا شعور پیدا کر دیا ہے کہ ہم ہر دور کی شاعری کو اس دور کی تہذیب کے تعلق سے سمجھنے کے اہل ہو گئے ہیں اور ساتھ ساتھ ہم میں ادبی اقدار کو تھوڑا بہت بناتے سنوارنے کا ایک زبردست شعور بھی پیدا ہو گیا ہے۔ ڈبلو۔ پی۔ کر شاید واحد آدمی ہے جو یورپین شاعری کی ساری تاریخ سے اپنے دور کے ہر آدمی سے زیادہ بہتر طور پر واقف تھا اور جس نے یہ کہا تھا کہ ادب میں زمانۂ جاہلیت کبھی نہیں رہا ہے۔ دوسرے پیراگراف میں جس کا میں نے ابھی حوالہ دیا ہے، ریڈ کا خیال ہے کہ شاعری کے مآخذ کے نظریئے کی تلاش میں ہم انسان کی قوت گویائی کے مآخذوں تک جا پہنچتے ہیں۔ اتنی سیدھی سادی سی بات کے کہنے کے لئے ہمیں سائنس دانوں کے ایک دوسرے گروہ کی خدمات کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ میرا مطلب ماہر انسانیات سے

ہے ۔ جدید نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ تھوڑا بہت اس علم سے بھی واقف ہو مثال کے طور پر جیسپرسن جیسے ماہر لسانیات سے اس کی واقفیت ضروری ہے۔

ادبی نقاد کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ علم کی دوسری شاخوں یا کم از کم سائنس کی کچھ شاخوں سے کچھ نہ کچھ ضرور واقف ہو اور خاص طور پر نفسیات اور بالخصوص تجزیاتی نفسیات سے ۔ یہ تمام مطالعے جن کا میں نے ذکر کیا ہے یا ان کے علاوہ کچھ اور مطالعے ایسے ہیں، جو تنقید کے کچھ مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں اور ہم کے حدود کو چھوتے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ برخلاف اس کے ایک طرف تو ادبی نقاد ان مروجہ تصورات کے ذریعہ پہچانا جاتا ہے جن میں وہ تعلیم یافتہ اور نیم تعلیم یافتہ لوگوں کے ساتھ شریک ہے مثلاً ارتقار کا تصور اور اس کے علاوہ وہ ان بہت سے علوم کی واقفیت سے بھی پہچانا جاتا ہے جن کا تھوڑا بہت علم اس کے لئے ضروری ہے ۔ اس کے لئے ان سب باتوں سے واقف رہنا اس لئے ضروری نہیں ہے کہ وہ اس سلسلے میں کوئی خدمت انجام دے سکے بلکہ صرف اس لئے تاکہ وہ ان سے فائدہ اُٹھا سکے اور اپنے استعمال میں لا سکے ۔ پھر کچھ اس لئے بھی ان علوم سے اس کی واقفیت ضروری ہے تاکہ وہ اس بات سے بے خبر نہ رہے کہ اس کے حدود کیا ہیں ۔ اسے کہاں رُکنا ہے اور کہاں تک ان علوم کے ساتھ ساتھ چلنا ہے ۔ ہمیں معلوماتِ عامہ کی ضرورت اس لئے پڑتی ہے تاکہ ہم اپنی مخصوص لیاقت کے حدود کو دیکھ سکیں اور ان کا تعین کر سکیں ۔

یہ ضرور ہے کہ سینٹ بیو وکے پاس وہ ہتھیار نہیں تھے جن کی ہم اپنے معاصرین سے توقع رکھتے ہیں لیکن اس کے پاس، 'بڑی حد تک' وہ طریقۂ کار اور وہ مخصوص ذہنی کیفیت موجود تھی جو اس کے یہاں تاریخ کے اسٹیج پر ظاہر ہوتی ہے۔ 'رفتارِ زماں' کی آگاہی نے ادب اور دوسری چیزوں کے درمیان امتیاز کو بالکل مبہم کر دیا ہے۔ اگر آپ شروع کے نقادوں کی تحریروں کو دیکھیں (مثلاً ڈرائڈن ہی کو لیجیے) تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ ان کے ہاں ادب کے مسائل بالکل سیدھے سادے ہیں۔ ڈرائڈن اور اس کے معاصرین کے سامنے یونانی اور لاطینی ادب العالیہ تھا ـــ مسلم ضابطوں کا ایک مرتب نظام۔ پھر ان کے اپنے عصر تھے یعنی شیکسپیر اور اس کے بعد کا ادب، 'مال ہارب' اور اس کے بعد کا فرانسیسی ادب۔ انہوں نے اس بحث پر خاصا وقت صرف کیا کہ آیا جدید لوگوں کے پاس (اس نام سے وہ خود کو موسوم کرتے تھے) کچھ ایسی ادبی صفات بھی ہیں جن کی بنا پر انہیں قدما پر فوقیت حاصل ہے۔ قدیم ادب العالیہ کے بارے میں بھی ان کا رویہ پیچیدہ نہیں تھا اور نہ وہ اکاس بل، سانپ یا حکومت ایتھنز کے مالیہ کے بارے میں پریشان ہوتے تھے پھر یہ بھی تھا کہ قدماء، شیکسپیر اور مال ہارب کے درمیان کوئی ایسی بات بھی نہیں تھی جس پر کچھ غور و خوض کیا جا سکے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ ہم سے کہیں زیادہ اپنی ذات پر اعتماد رکھتے تھے اور مستقبل کے بارے میں بھی ہماری طرح پریشان نہیں ہوتے تھے۔ مجھے تو اکثر یہ محسوس ہوتا ہے کہ مستقبل کے بارے میں ہماری ساری تشویش

(جس سے مسٹر شاا ور دیلز لطف اندوز ہوتے رہتے ہیں) ایک گہری قنوطیت کی علامت ہے۔ ایسے میں ہمیں مشکل سے اتنا وقت ملتا ہے کہ ہم اس بات پر بھی غور کریں کہ اب کیا لکھا جا رہا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہم آئندہ پچاس سال بعد لکھے جانے والے ادب کی ماہیت پر ضرور تشویش کا اظہار کرتے رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ ہربرٹ ریڈ بھی جدید شاعری والے باب میں مستقبل کی شاعری کے بارے میں زیادہ پریشانی کا اظہار کرتے ہیں اور اس بات پر غور نہیں کرتے کہ "لمحۂ موجودہ" میں شاعری کیا ہے اور اب کس طرف جا رہی ہے۔ سینیٹ بیو نے سات جلدوں میں سترھویں صدی کی اس اہم فرانسیسی مذہبی تحریک کی تاریخ قلمبند کی جو "پورٹ روئیل" کے نام سے مشہور ہے اور جس کا سب سے بڑا اور مشہور نمائندہ پاسکل ہے۔ اس موضوع پر یہ کتاب شاہکار کا درجہ رکھتی ہے لیکن اس امر کے باوجود یہ کسی فیصلہ کن نتیجہ پر نہیں پہنچتی اور ان الفاظ کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے ـــــ "وہ جو اپنے مقصد کو دل سے جاننے کا خواہاں تھا جس کی آرزو اس کے حصول میں مصروف تھی جس کی نخوت اس کی تصویر اتارنے پر آمادہ تھی۔ آج وہ خود کو کس قدر کمزور اور اپنے مقصد کو کس درجہ ہلکا محسوس کر رہا ہے جب اس نے اسے مکمل کر لیا ہے اور اس کا نتیجہ حاصل کر لیا ہے ـــــ آج وہ ان بلندیوں کو ڈوبتے ہوئے دیکھ رہا ہے اور خود اس پر اکتاہٹ اور افسردگی غالب آ رہی ہے اور وہ سوچ رہا ہے کہ وہ خود بھی ان لاتعداد فریبوں میں سے ایک فریب ہے ـــــ سبک رفتار اور

تیزرو"۔ یہ وجوہ جو میں نے بیان کئے ہیں انہی کے پیش نظر سینٹ بیو ایک جدید نقاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ زندگی، سماج، تہذیب اور ان تمام مسائل کے بارے میں (جو مطالعہ تاریخ سے اس کے ذہن میں پیدا ہوتے تھے) ایک متجسس طبیعت رکھتا تھا۔ اس نے ان سب چیزوں کا مطالعہ ادب کے ذریعہ کیا کیونکہ ادب ہی اس کی ساری دلچسپیوں کا مرکز تھا تحقیق مسائل کے سلسلے میں ادب کی سرحدوں سے بہت دور نکل جانے کے باوجود اس نے اپنے ادبی شعور کو کبھی ہاتھ سے نہیں جانے دیا ۔۔۔ وہ ان معنی میں بھی جدید نقاد کہلائے جانے کا مستحق ہے کہ اس نے ادب کے ان وسیع اور تاریک تر مسائل پر غور کیا جو ہمارے اپنے دور میں 'ادب' کے مخصوص مسائل کے مقابلہ میں پس پشت جا پڑے ہیں۔

جیسے علم کیمیا کیمسٹری میں ضم ہو گیا ہے اس طرح ادب کی تنقید اب تک کسی دوسری چیز میں ضم نہیں ہوئی ہے لیکن اس کے باوجود معاملہ کی نوعیت ابھی تک وہی ہے۔ حالانکہ پیچیدگیاں لامحدود ہیں اور نقاد کا کام سخت اور دشوار ہے۔ اب ان جدید نقادوں کے درمیان، جو ادب کو کسی مخصوص فلسفے یا دینیات کا بدل بنانا چاہتے ہیں اور اس طرح ذرا بدلی ہوئی شکل میں فن برائے فن کے نظریے کی تبلیغ کرتے ہیں اور ان نقادوں کے درمیان امتیاز کرنے کی ضرورت ہے جو ادب کے اس فرق کو واضح طور پر برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس بات کو تسلیم کرتے کے باوجود کہ ایک کا مطالعہ دوسرے کے مطالعہ کی ترغیب

ضرور دیتا ہے یہ سمجھتے ہیں کہ واضح ادبی معیاروں میں واضح اخلاقی معیار از خود مضمر ہوتے ہیں۔ اچھے ادب اور ساتھ ساتھ اچھی زندگی میں بنیادی اصولوں کی تلاش و جستجو ہمارے زمانے کی تنقید کے دلچسپ ترین تجربوں میں سے ایک ہے۔

ان کوششوں میں اب تک سب سے زیادہ اہم کوشش وہ ہے جسے انسانیت پرستی کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے اور جو خاص طور پر ہارورڈ کے پروفیسر بیبٹ کی مرہون منت ہے۔ مسٹر بیبٹ، جو ہمارے زمانے کے جید عالم ہیں، ایک طرح سے سینٹ بیوو کے شاگرد ہیں۔ ہم میں سے کوئی بھی ایسا نہیں ہے جو ادبی تنقید کی ساری تاریخ کو اور ساتھ ساتھ اور بہت سی دوسری چیزوں کو اس قدر گہرائی کے ساتھ جانتا اور سمجھتا ہو۔ ان کی اپنی تحریروں میں ادب کی تنقید جدید سماج کے ہر پہلو پر تنقید کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ بیبٹ کلاسیکل تعلیم اور کلاسیکل مذاق کے عالم ہیں اور اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ جدید ادب کی کمزوری دراصل جدید تہذیب کی کمزوری کی علامت ہے۔ بیبٹ نے بے پناہ صبر و تحمل کے ساتھ ان کمزوریوں کا تجزیہ کیا ہے اور ان نتائج کو اپنی دو تازہ کتابوں میں بڑی چابکدستی کے ساتھ پیش کیا ہے ۔۔۔ "روسو اور رومانویت"، اٹھارویں صدی کی ابتداء سے لے کر اب تک کے مذاق اور نظریہ کے انحطاط کا جائزہ ہے اور اس سے زیادہ اہم کتاب "ڈیموکریسی اور لیڈرشپ" ہے۔ اخلاق پرست اور اینگلو سیکسن کی حیثیت سے وہ سینٹ بیوو کی بہ نسبت میتھیو آرنلڈ سے زیادہ قریب

ہے ۔ فرانس کے انسانیت پرستوں کا میلان طبع یہ ہے کہ وہ مرض تو تشخیص کر دیتے ہیں لیکن علاج کے لئے نسخہ تجویز نہیں کرتے ۔ مثال کے لئے ایم جولین بینڈا کی وہ دو کتابیں ملاحظہ فرمائیے جو اُنہوں نے ادبی اور سماجی موضوعات پر قلمبند کی ہیں ۔ میرا مطلب (Belphegor) اور (La Trahison de Clercs) سے ہے لیکن اینگلو سیکسن کے لئے یہ بات ناقابلِ برداشت ہے کہ وہ مرض تو تشخیص کر دے لیکن علاج کے لئے نسخہ تجویز نہ کرے ۔ آرنلڈ اور سینٹ بیو کی طرح ببیٹ کا بھی یہی خیال ہے کہ مذہبی نظریے کے زوال نے سارے سماج پر ضرب کاری لگائی ہے لیکن اس کا علاج یہ نہیں ہے کہ مذہبی نظریہ کی طرف پھر سے رجعت کی جائے ۔ سینٹ بیو کے برخلاف لیکن آرنلڈ کا ہم خیال ہو کر وہ ایک اور تجویز پیش کرتا ہے ۔ اس کا خیال ہے کہ مثبت اخلاقیات کا ایک ایسا نظریہ تشکیل کیا جائے جس کی بنیاد انسانی تجربے، انسانی ضروریات اور صلاحیتوں پر قائم ہو اور جس میں الہام، معجزات، مافوق الفطرت، اقتدارِ اعلیٰ کا کوئی تصور شامل نہ ہو ۔

اس مختصر سے جائزہ میں نہ تو مسٹر ببیٹ کے قیمت خیالات پر بحث کرنے کا موقع ہے اور نہ اس کی گنجائش ہے کہ میں یہ بتاؤں کہ مجھے اُن کے نظریات سے کہاں کہاں اتفاق اور کہاں کہاں اختلاف ہے میں تو یہاں اس اہم ترین تحریک کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں جو ابتدا ہی سے ادبی تنقید

میں بنیادی طور پر ایک تحریک کی حیثیت رکھتی ہے اور جس کا خاص طور پر اب زیادہ چرچا ہوگا۔ یہ تحریک اس لئے بھی اہم ہے کہ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ جدید ادبی تنقید کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنے حدود سے باہر جا کر بھی (جنہیں آپ بادی النظر میں اس کے حدود سمجھتے ہیں) تجربہ کرے۔ اور اس بات کا ثبوت یہ ہے کہ آج کل کوئی بھی ادبی مسئلہ ایسا نہیں ہے جو ہمیں مجبور کر کے دوسرے وسیع تر مسائل کی طرف نہ لے جاتا ہو۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ادبی تنقید کی یہ ایک کمزوری بھی ہے یا پھر آپ اسے خطرے کا نام دے سکتے ہیں کہ جب وہ عام مسائل اور ادبی مسائل کو ناگزیر طور پر ایک دوسرے میں خلط ملط کر دیتی ہے۔ اسی لئے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ میں اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا چلوں تاکہ آپ کہیں اسے بہت زیادہ اہمیت نہ دینے لگیں۔ وہ خطرہ یہ ہے کہ جب نقاد ان اہم اخلاقی مسائل پر، جو خود ادبی تنقید سے پیدا ہوتے ہیں، قابو پا لیتا ہے تو ہو سکتا ہے کہ وہ اپنی بے تعلقی کھو بیٹھے اور اپنے ادراک و احساس کو اس میں جذب کر دے، اپنے دماغ کا غلام بن کر رہ جائے، معاصر ادب کے بارے میں بے تحمّل ہو جائے اور اسے جدید سماجی بیماریوں میں سے کسی ایک کے ساتھ وابستہ کرنے لگے اور پھر اصلاحِ اخلاق کا مطالبہ شروع کر دے۔ حالانکہ اس کا اصل کام یہ ہے کہ وہ جوہر قابل اور اس کے کارناموں کی تعریف و توصیف کرے۔ باقی کام تو سب بعد کے ہیں جیسے وہ 'کلاسیکیت' کی تعریف اور 'رومانویت' کی مذمت

کرنے لگے تو ہمیں کچھ یوں محسوس ہوگا کہ ہمیں بھی سوفکلس اور راسین کے انداز میں لکھنا چاہیئے اور ساتھ ہی یہ خیال بھی پیدا ہوگا کہ ہر وہ چیز جو معاصر ادب سے تعلق رکھتی ہے 'جواب لکھی جا رہی ہے' رومانوی ' ہے اور اس وجہ سے ناقابلِ توجہ ہے ۔ ایسے میں وہ ہمیں شبہ میں ڈال دے گا کہ اگر صحیح معنی میں عظیم اور تخیلی کلاسیک آج لکھی جائے تو اسے کوئی بھی پسند نہیں کرے گا ۔ رومانوی چیزوں کو پسند کرنے والے رومانوی لوگ البتہ ہمیشہ موجود رہیں گے ۔ لیکن یہ حیرت کی بات ہے کہ خود کلاسیکل ادیبوں کو یقین کے ساتھ یہ معلوم نہیں تھا کہ وہ جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ کلاسیک ہے ۔ اس کے باوجود ہمیں یہ زیب نہیں دیتا کہ ہم ان خصوصیات کی بنا پر انسانیت پرستوں کے نظریوں کو رد کردیں ۔ ان کا کام تو صرف اتنا ہے کہ وہ ہماری راہ نمائی کریں تاکہ ہم اپنی ذات پر ان کا اطلاق کرسکیں ۔

'رامون فرنانڈیز' ایک نوجوان نقاد ہے جس نے 'انسانیت پرستی' کو اپنے منصوبے یا طریقۂ کار کے طور پر استعمال کیا ہے ۔ حالانکہ اس کی 'انسانیت پرستی' جو فرانس میں آزادانہ طور پر وجود میں آئی ہے' اس انسانیت پرستی سے مختلف ہے جو امریکہ میں رواج پذیر ہوئی ہے ۔ فرنانڈیز اور امریکہ کی انسانیت پرستی میں ایک بات تو یہ مشترک ہے کہ اس کی بھی نشو و نما ادبی تنقید کے ذریعہ ہوئی ہے اور دوسرے یہ کہ یہ بھی مثبت اخلاقیات تک پہنچنے کی ایک کوشش ہے جس میں الہامی مذہب اور مافوق الفطرت اقتدارِ اعلیٰ کو رد کیا گیا ہے ۔ اس کے مضامین کا پہلا

مجموعہ 'پیغامات' کے نام سے انگریزی میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ یہ مجموعہ میرے خیال میں 'اپنی کامیابی کے لحاظ سے اتنا اہم نہیں ہے جتنا اپنی اس نئی کوشش کی وجہ سے ہے کیونکہ مصنف کے اسلوب میں بہت ساری گتھیاں نظر آتی ہیں اور جو فلسفہ و نفسیات کی اصطلاحات کی وجہ سے اور گرانبار ہو گیا ہے۔ فرنانڈیزنہ تو قاموسی ہے اور ماضی۔ سے بھی اس کا تعلق بس واجبی واجبی سا ہے۔ لیکن اس کی نظر اپنے معاصرین اور انیسویں صدی کے ادب پر بہت گہری ہے۔ اس کے علاوہ وہ ادبی تاریخ کے عام رجحانات سے زیادہ مخصوص افراد مثلاً مونٹینگ وغیرہ کے مطالعہ میں زیادہ دلچسپی لیتا ہے۔ امریکی انسانیت پرستوں کی طرح وہ بھی 'کلاسیکیت اور رومانویت' پر غور و فکر کرتا نظر آتا ہے لیکن اس کے ہاں اس بحث میں لچک کا احساس زیادہ ہوتا ہے اور وہ اس بات کی تلاش میں رہتا ہے کہ وہ کلاسیک کے ان بنیادی اجزا میں امتیاز قائم کرے جو کسی مخصوص دور میں ظاہر ہوئے ہیں۔ یہ اجزا اسے جارج ایلیٹ کے ہاں نظر آتے ہیں۔ اس کا نظریہ کچھ اس قسم کا ہے کہ جسے میں خود بھی پورے طور پر نہیں سمجھ سکا ہوں اور جواب تک نہ تو پورے طور پر پیش ہو سکا ہے اور نہ پورے طور پر اس کی نشو و نما ہو سکی ہے۔ وہ بھی امریکی انسانیت پرستوں کی طرح نہایت وضاحت کے ساتھ اپنے اس نئے تجربے کو پیش کرتا ہے کہ کس طرح ادبی مسائل کو اخلاقی مسائل کی طرح سمجھا جا سکتا ہے۔ وہ اس طریقۂ عمل کو ادب میں اور خاص طور پر

عظیم ناول نگاروں کے ہاں اور خصوصیت کے ساتھ جارج ایلیٹ اور جارج میریڈتھ
کے ہاں تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ انگریزی ادب کا بہت
اچھا طالب علم ہے۔ بہرحال فرانسیسی ناول نگار مارسل پروست پر اس کا مضمون
جو اس تنقیدی مجموعہ میں شامل ہے، اس کے مخصوص طریقۂ کار کے شاہکار کا درجہ
رکھتا ہے۔ وہ سماجیات کا کم اور انفرادی نفسیات کا زیادہ ماہر ہے۔ ناول نگاروں
پر جو اس نے بہت اچھے مضامین لکھے ہیں ان سے یہ نتائج اخذ کئے جا سکتے ہیں
کہ اگر ادبی تنقید سے ہم سوائے خالص ادبی شمالات کے سب کچھ خارج کر دیں
تو پھر ہمارے پاس کہنے کے لئے کچھ نہیں رہ جاتا بلکہ ہم ادبی توصیف سے بھی ہاتھ
دھو بیٹھتے ہیں۔ یہ بات قدیم مصنفین کی توصیف کے بارے میں تو ٹھیک ہے
بلکہ بظاہر اس سے زیادہ جدید مصنفین کی توصیف کے سلسلے میں بھی درست
ہے کیونکہ دلچسپیوں کی وسعت کا مسئلہ جو جدید نقادوں کے لئے ضروری خیال
کیا جاتا ہے خود تخلیقی ادیبوں کے لئے بھی اتنا ہی اہم اور ضروری ہے۔ مثال
کے طور پر ہم جارج ایلیٹ پر کوئی خالص ادبی تنقید نہیں لکھ سکتے اور اگر لکھ بھی سکتے
ہیں تو وہ یقیناً غیر جامع تنقید ہوگی کیونکہ جس قدر مصنف کی دلچسپیاں وسیع
ہوں گی اُسی قدر نقاد کی دلچسپیاں بھی وسیع ہونی چاہئیں۔

میں نے اب تک یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ شروع سے لے کر
اب تک یہ رجحان رہا ہے کہ تنقید کے دائرہ کو وسیع سے وسیع تر کیا جائے اور اس

سلسلہ میں نقادوں سے زیادہ سے زیادہ مطالبے کئے جائیں۔ تنقید کے ارتقا کی تلاش انسانی خود آگاہی کے ارتقا کے ذریعہ کی جاسکتی ہے۔ لیکن یہ ایک عام فلسفیانہ سوال ہے اور میرے اس مقالے کے موضوع سے خارج ہے۔ نقادکی وسیع دلچسپیوں کے ساتھ ساتھ ایک اور متوازی رجحان بھی کام کررہا ہے۔ جیسے جیسے سائنس کی شاخوں میں اضافہ ہورہا ہے (بالخصوص ایسی سائنس جن کا اثر تنقید پر پڑ رہا ہے) ویسے ویسے یہ سوال رہ رہ کر سامنے آرہا ہے کہ آیا ایسے میں خود ادبی تنقید کے لئے کوئی جواز باقی رہ جاتا ہے اور کیا ایسے میں ہمیں یہ نہیں کرنا چاہئے کہ ہم اس مضمون کو آہستہ آہستہ ایسی سائنس میں ضم کردیں جو تنقید کے کچھ پہلوؤں کو اپنے اندر شامل کرسکے۔ بالکل اسی طرح جیسے فلسفہ وقتاً فوقتاً کبھی ریاضی اور طبیعیات اور کبھی حیاتیات اور نفسیات کے حق میں دست بردار ہوتا رہا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس کا جواب بالکل واضح ہے۔ جب تک ادب ادب رہے گا اُس وقت تک تنقید کے لئے جگہ باقی رہے گی کیونکہ بنیاد بھی اصل میں وہی ہے جو خود ادب کی ہے۔ جب تک شاعری اور قصے کہانیاں اور اسی قسم کی دوسری چیزیں لکھی جاتی رہیں تو ان کا مقصد اولیں وہی رہنا چاہئے جو اب تک رہا ہے یعنی ایک قسم کا احساس مسرت بہم پہنچانا جو ہر دور اور ہر زمانے میں یکساں طور پر موجود رہا ہے خواہ اس مسرت کی ہماری اپنی تاویلات کتنی ہی مشکل اور مختلف کیوں نہ ہوں۔ چنانچہ تنقید کا کام اپنی سرحدوں کو وسیع کرنا ہی نہیں ہے بلکہ اس کا سب سے اہم

کام یہ ہے کہ وہ اپنے مرکز کو واضح کرے۔ مرکز کی توضیح کے ساتھ ساتھ حدود کی وسعتوں کو بڑھانے اور پھیلانے کی ضرورت ہے۔ دو سو سال پہلے جب اس بات کو تسلیم کر لیا گیا تھا کہ ادب کیا ہے اور ان لوگوں کو یقین تھا کہ وہ خوب جانتے ہیں کہ ادب کیا ہے اور اس میں اس وقت دوسری چیزوں کی اتنی اہمیت بھی نہیں تھی جتنی اب ہے تو اصطلاحات کو بہت آزادی اور بے پروائی کے ساتھ بغیر کسی معین تعریف کے استعمال کیا جاسکتا تھا۔ اب تنقید میں ایک نئے قسم کے تجربے کی اشد ضرورت ہے جو زیادہ تر مستعمل اصطلاحوں کے منطقی اور جدلیاتی مطالعہ پر مبنی ہوگا۔ مجھے یہ بے اطمینانی کچھ تو خود اپنی تحریروں میں اصطلاحات کے استعمال کو دیکھ کر اور کچھ انسانیت پرستوں کی تحریروں کو دیکھ کر پیدا ہوئی۔ ادبی تنقید میں ہم مسلسل ایسی اصطلاحات استعمال کرتے رہتے ہیں جن کی ہم خود بھی تعریف نہیں کر سکتے اور جب صورت حال یہ ہو تو ظاہر ہے کہ ان کے ذریعہ دوسری چیزوں کو کیسے سمجھا اور بجھایا جاسکتا ہے۔ ہم مسلسل ایسی اصطلاحات استعمال کرتے رہتے ہیں جن میں ایسی گہرائی اور ایسی وسعت ہوتی ہے جو پورے طور سے اپنی جگہ پر ٹھیک نہیں بیٹھتیں۔ نظریاتی اعتبار سے اصطلاحات کو اس طور پر استعمال کرنا چاہیئے کہ وہ اس جگہ موزوں ہوں۔ لیکن اگر ایسا نہیں ہو سکتا تو پھر انہیں استعمال کرنے کا کوئی ایسا طریقہ تلاش کیا جائے تاکہ ہم ہر وقت یہ سمجھ سکیں کہ یہ اصطلاح اب کن معنی میں استعمال کی جا رہی ہے۔ میں یہاں ایک بہت ہی معمولی مثال

پیش کروں گا جس سے خود میرا تعلق رہا ہے۔ میرا مطلب 'مابعد الطبیعاتی شاعری' کی اصطلاح سے ہے۔ یہ ایک ایسی اصطلاح ہے جو شروع سے لے کر آج تک معانی کے اعتبار سے خود ایک تاریخ رکھتی ہے اور جس کے مختلف معانی و مفاہیم کو ہمیں تسلیم کرنا پڑتا ہے حالانکہ یہ بھی مسلمہ امر ہے کہ یہ سب مفاہیم بیک وقت اس اصطلاح میں نہیں سما سکتے۔ ایک طرف تو اس اصطلاح سے سترہویں صدی کے شعراء کا ایک گروہ مراد لیا جاتا ہے۔ دوسری طرف اسے ایک وسیع معنی میں بھی استعمال کیا جاتا ہے جس میں وہ ساری مخصوص خصوصیات شامل کرلی جاتی ہیں جو مختلف شعراء کے ہاں ہمیں الگ الگ نظر آتی ہیں۔ 'مابعد الطبیعاتی شاعری' کی تعریف کرنے کا معمولی تنقیدی طریقہ یہ ہوگا کہ پہلے اس اصطلاح کی تجریدی تعریف متعین کی جائے گی اور پھر اس تعریف کے ساتھ زیادہ سے زیادہ شعراء کو وابستہ کردیا جائے گا۔ اب ان کے علاوہ جو شعراء بچ رہیں گے، جو اس تعریف کے دائرہ میں کسی طرح نہیں آسکتے انہیں یکسر مسترد کردیا جائے گا یا پھر یہ طریقہ کار اختیار کیا جائے گا کہ ایسے شعراء کو سامنے رکھ کر جنہیں مابعد الطبیعاتی شاعر سمجھا جاتا رہا ہے، ان خصوصیات کی ٹوہ لگائی جائے گی جو ان سب میں مشترک نظر آتی ہیں۔ دلچسپ چیز یہ ہے کہ اس سوال کو دو مختلف طریقوں سے حل کرنے سے دو مختلف نتائج حاصل ہوں گے۔ اسی قسم کی تعریف میں ایک وسیع تر مسئلہ 'کلاسیکیت اور رومانویت' کا ہے۔ ہر وہ شخص جو ان دونوں اصطلاحوں

کے بارے میں لکھتا ہے یہ سمجھتا ہے کہ وہ ان اصطلاحوں کے معانی سے بخوبی واقف ہے۔ لیکن اصل واقعہ یہ ہے کہ ان اصطلاحوں کے معانی ہر شخص کے ذہن میں تھوڑے بہت مختلف ہوتے ہیں۔ اس طرح ایک لامتناہی سلسلۂ اختلاف کے لئے تو مواد ہاتھ آجاتا ہے لیکن نتیجہ کچھ نہیں نکلتا۔ یہ بات کسی طرح بھی اطمینان بخش نہیں ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ایسے مسائل منطق اور ساتھ ساتھ علم اور نفسیات کے نظریات سے وابستہ ہوتے ہیں اور شاید یہی وہ مسائل ہیں جن میں 'اصولِ ادبی تنقید' اور 'عملی تنقید' کے مصنف آئی۔ اے۔ رچرڈز سب سے زیادہ دلچسپی اور وابستگی کا اظہار کرتے ہیں۔

ایک واضح دعویٰ تو یہ ہے کہ ہر نسل کو خود پر تنقید کرنی چاہیئے۔ لیکن اس کے علاوہ ایک بات یہ بھی ہے کہ ادبی تنقید ابھی نہ صرف پورے طور پر استعمال میں آئی ہے بلکہ ابھی تو بمشکل اس نے اپنا کام شروع کیا ہے۔ برخلاف اس کے میں اس پرانے اور کمزور مقولے کو ماننے میں بھی تامل کرتا ہوں کہ تنقید اور تخلیق کبھی ایک ہی دور میں ایک ساتھ پروان نہیں چڑھتیں۔ یہ ایک ایسا مقولہ ہے جو عہد ماضی کے کچھ ادوار کے سطحی مطالعے سے صورت پذیر ہوا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ تخلیق اپنی حفاظت خود کر سکتی ہے لیکن یہ بھی ہے کہ وہ تنقیدی تجسس کو کو دبائی نہیں ہے۔ بہر صورت جس دور میں ہم زندہ ہیں مجھے تو ایسا محسوس ہوتا ہے (اس چھوٹے تضاد کے پیش نظر جس کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے) کہ ہمارا یہ دور

"تنقیدی" دور نہیں ہے بلکہ تخلیقی دور ہے۔ ہمارا یہ مروجہ عقیدہ کہ ہمارا یہ دور انحطاط پذیر ہے غلط ہے۔ کوئی دور زوال پسند نہیں ہوتا بلکہ صرف افراد ہوتے ہیں اور ہمارا دور بھی بس اتنا ہی فریب خوردہ ہے جتنے دوسرے دور تھے۔ جدید دَور غالباً کچھ معاشی اسباب کی وجہ سے غیر تنقیدی رہا ہے اور نقاد خصوصیت کے ساتھ صرف تبصرہ نگار رہا ہے یعنی عجلت میں مزدوری کمانے والا غیر پیشہ ور۔ میں اس خطرہ سے واقف ہوں کہ جس قسم کی تنقید سے مجھے دلچسپی ہے اس کے عام ہونے کے بعد تنقید حد درجہ ٹیکنیکل اور "پیشہ ورانہ" بن جائے گی لیکن مستقبل کی تنقید سے جس بات کی مجھے توقع ہے وہ یہ ہے کہ مختلف اختصاصی، تربیت یافتہ نقادوں کے کاموں میں ہم کاری پیدا ہو جائے اور ساتھ ساتھ ان کے کارناموں کو ایسے لوگ، جو نہ تو اختصاصی ہوں اور نہ پیشہ ور، انتخاب کر کے یک جا کر دیں ◆

تنقید کے حدود

اس مقالہ کا موضوع یہ ہے کہ آیا تنقید کے کچھ حدود ہوتے ہیں کہ جہاں سے ایک طرف بڑھ کر ادبی تنقید ادبی نہیں رہتی اور دوسری طرف بڑھ کر تنقید ہی نہیں رہتی۔ ۱۹۳۲ء میں ایک مضمون میں نے "تنقید کے منصب" کے عنوان سے لکھا تھا۔ اس مضمون کے بارے میں میری رائے اچھی ہی ہو گی کیونکہ دس سال بعد بھی میں نے اسے اپنے مجموعہ 'منتخب مضامین' میں شامل کیا تھا' جہاں یہ اب بھی نظر آتا ہے۔ حال ہی میں اس مضمون کو پڑھ کر میں حیرت میں رہ گیا۔ حیرت مجھے اس بات پر تھی کہ یہ سب ہنگامہ آخر کس لئے تھا۔ حالانکہ میں اپنی جگہ اس بات پر بہت خوش تھا کہ اس میں اپنی رائے کو رد کرنے کی اب بھی کوئی بات نہیں ہے۔ ڈلٹن مری کے ساتھ اندرونی آواز کے جھگڑے کو چھوڑ کر مجھے اب یہ بھی یاد نہیں ہے کہ اس اختلاف کی وجہ کیا تھی۔ میں نے اس وقت بہت سے بیانات بڑے یقین اور گرمجوشی کے ساتھ دیتے تھے۔ مجھے کچھ یاد پڑتا ہے کہ دو ایک مسلمہ نقاد' جو مجھ سے کہیں زیادہ بزرگ تھے' اپنی تحریروں سے میرے ان تقاضوں کو آسودہ نہیں کر سکے تھے کہ آخر ادبی تنقید کو کیا ہونا چاہیئے۔ اس سارے ہنگامے کے باوجود

مجھے اب کسی کتاب یا مضمون کا نام تک یاد نہیں ہے اور یہ بھی یاد نہیں ہے کہ وہ کون سے نقاد تھے جو تاثراتی تنقید کے نمائندے تھے اور جن کی وجہ سے آج سے تیس سال پہلے مجھ میں غصہ کی آگ بھڑک اٹھی تھی۔

اس مضمون کا حوالہ دینے کا مقصد صرف یہ ہے کہ میں آپ کی توجہ اس امر کی طرف مبذول کراؤں کہ جو کچھ میں نے ۱۹۲۳ء میں کہا تھا وہ آج کس حد تک درست ہے۔ رچرڈز کی کتاب 'اصول ادبی تنقید' ۱۹۲۵ء میں شائع ہوئی تھی جب سے یہ اثر آفریں کتاب شائع ہوئی ہے ادبی تنقید کہیں سے کہیں پہنچ چکی ہے اور میرا یہ مقالہ' جس کا میں نے ابھی حوالہ دیا ہے' اس سے دو سال پہلے شائع ہوا تھا۔ اب تنقید بہت ترقی کر چکی ہے اور مختلف شاخوں میں تقسیم ہو کر مختلف سمتوں میں پھیل گئی ہے۔ "نئی تنقید" کی اصطلاح کو لوگ بلا یہ سوچے سمجھے بغیر کہ وہ کتنے تنوع کو پیش کرتی ہے' استعمال کرتے رہتے ہیں لیکن اس اصطلاح کا رواج میرے خیال میں اس حقیقت کو تسلیم کرتا ہے کہ آج کے بہت سے ممتاز نقاد (خواہ وہ ایک دوسرے سے حد درجہ مختلف ہی کیوں نہ ہوں) اپنی پچھلی نسل سے قطعی طور پر سب کے سب مختلف ضرور ہیں۔

کئی سال ہوئے میں نے اس امر کی طرف بھی اشارہ کیا تھا کہ ہر نسل کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی تنقید خود پیدا کرے۔ میں نے کہا تھا کہ "ہر نسل تصویر فن کے متعلق اپنی پسند اور توصیف کے اپنے معیار مقرر کرتی ہے۔ فن سے

اپنے مطالبات کا خود تقاضا کرتی ہے اور ساتھ ساتھ فن کو برتنے اور استعمال کرنے کے اپنے طریقے ایجاد کرتی ہے۔ جب یہ بات میں نے کہی تھی تو مجھے یقین ہے کہ میرے ذہن میں اس وقت مذاق اور فیشن کی تبدیلیوں کے علاوہ بھی بہت کچھ تھا۔ کم از کم یہ بات تو میرے ذہن میں ضرور تھی کہ ہر نسل ماضی کے شاہکاروں کو مختلف تناظر میں دیکھ کر اپنی سے پچھلی نسل کے مقابلہ میں زیادہ اثر قبول کر کے اپنے رویے کو متشکل کرتی ہے لیکن مجھے اس پر شبہ ہے کہ آیا اُس وقت یہ بات بھی میرے ذہن میں تھی کہ ادبی تنقید کا کوئی کارنامہ خود ادبی تنقید کی اصطلاح کے نفسِ مضمون کو بدل کر اس میں وسعت بھی پیدا کر سکتا ہے۔ کچھ عرصہ ہوا میں نے سولھویں صدی سے لے کر زمانہ حال تک لفظ 'تعلیم' کے معنی میں مسلسل تبدیلی کا جائزہ لے کر آپ کی توجہ اس طرف مبذول کرائی تھی کہ یہ مسلسل تبدیلی نہ صرف اس وجہ سے ہوتی رہی ہے کہ تعلیم میں زیادہ سے زیادہ مضامین شامل کئے جاتے رہے ہیں بلکہ اس وجہ سے بھی ہوئی ہے کہ زیادہ سے زیادہ آبادی کو اس سے روشناس کرا دیا گیا ہے۔ اگر اس طریقہ سے ہم ادبی تنقید کے ارتقاء کا جائزہ لیں تو یہاں بھی ہمیں ایسی ہی تبدیلی کا احساس ہوگا۔ ذرا جونسن کی 'حیات الشعراء' جیسے تنقیدی شاہکار کا مقابلہ اس کے بعد کے عظیم تنقیدی شاہکار " بائیوگرافیا لٹریریا " سے کیجئے۔ بات صرف یہی نہیں ہے کہ جونسن ایک ایسی ادبی روایت کی ترجمانی کرتا ہے جس کا وہ خود آخری نمائندہ تھا

اور اس کے برخلاف کالرج نئے اسلوب کی کمزوریوں پر تنقید کرتا ہے اور اس کی خصوصیات کی طرف داری اور حمایت کرتا ہے۔ جو کچھ میں کہہ رہا ہوں اس میں واضح فرق یہ ہے کہ کالرج نے شاعری کی بحث میں زیادہ تنوع اور وسعت پیدا کی۔ اس نے ادبی تنقید میں فلسفہ، جمالیات اور نفسیات کو لا شامل کیا اور جب ایک دفعہ کالرج نے اس نظام کو ادبی تنقید میں شامل کر دیا تو مستقبل کا نقاد صرف اپنی ذمہ داری پر اس کو نظر انداز کرنے کی جرأت کر سکتا ہے۔ جونسن کی توصیف کرنے کے لئے فی الحقیقت ایک تاریخی تخیل کی ضرورت پڑتی ہے۔ ایک جدید نقاد کالرج کے ساتھ زیادہ قدر مشترک رکھتا ہے۔ آج کی تنقید براہِ راست کالرج کی جانشین کہی جا سکتی ہے۔ اگر آج وہ خود زندہ ہوتا تو وہ خود بھی سماجیات، زبان اور لفظیات میں اتنی ہی دلچسپی لیتا جتنی اس نے اپنے زمانے کے علوم اور سائنس میں لی تھی۔

ہمارے زمانے میں ادبی تنقید کی قلب ماہیت کے دو وجوہ میں سے ایک تو یہ ہے کہ ہم نے ادب کو ان علوم کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ دوسری وجہ اب تک واضح نہیں ہو سکی ہے۔ ہماری یونیورسٹیوں اور مدرسوں میں انگریزی و امریکی ادب کے مطالعے کی طرف بڑھتی ہوئی دلچسپی نے ایسے حالات پیدا کر دئے ہیں جس کی وجہ سے بہت سے نقاد 'استاد' اور بہت سے 'استاد' نقاد' بن گئے ہیں۔ میں اس حالت پر کسی افسوس کا اظہار نہیں کرنا چاہتا کیونکہ ہمارے زمانے کی

زیادہ تر تحقیقی اور دلچسپ تنقید ان اہلِ علم کے قلم سے نکلی ہے جو یونیورسٹیوں میں چلے گئے ہیں اور ان اسکالرز کے جنبشِ قلم کا نتیجہ ہے جن کی تنقیدی سرگرمیاں پہلے پہل کلاس روم میں رونما پذیر ہوئیں۔ آج کل جبکہ سنجیدہ ادبی صحافت ناکافی ہے اور ساتھ ساتھ سوائے چند کو چھوڑ کر، سب کی طرف داری کرنے کا خطرناک ذریعہ ہے، ادبی تنقید بھی ایسی ہی ہو کر رہ گئی ہے جیسا کہ اس کو ان حالات میں ہونا چاہیئے تھا۔ یہ بات کہنے سے میرا مطلب صرف یہ ہے کہ آج کا نقاد دنیا سے کچھ مختلف قسم کا تعلق رکھتا ہے اور اپنے پیش رووں سے مختلف قسم کے قارئین کے لئے لکھتا ہے۔ میرا خیال تو یہ ہے کہ اب سنجیدہ تنقید انیسویں صدی کے مقابلہ میں نسبتاً محدود تعداد کے لئے لکھی جا رہی ہے اور اس کے پڑھنے والے بھی مختلف لوگ ہیں۔ یہ واضح رہے کہ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ انیسویں صدی کے مقابلہ میں سنجیدہ تنقید کو پڑھنے والوں کی تعداد بھی اب کم ہو گئی ہے۔

جدید تنقید کی ایک کمزوری یہ ہے کہ اسے خود یقین نہیں ہے کہ آخر تنقید کس مرض کی دوا ہے۔ اس سے کیا فائدہ حاصل ہوتا ہے اور یہ فائدہ کن لوگوں کو ہوتا ہے۔ غالباً اس کی لطافت، گہرائی اور تنوع نے اس کے بنیادی مقصد کو مبہم کر دیا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ہر نقاد کے سامنے ایک مخصوص منزل ہو۔ وہ کسی ایسے کام میں منہمک ہو جس کے لئے کسی جواز کی ضرورت نہیں ہے لیکن اس

کے باوجود، جہاں تک مقصد کا تعلق ہے تنقید بذاتِ خود راستہ بھول گئی ہے۔ اگر ایسا ہے تو اس میں تعجب کی کوئی بات نہیں ہے کیونکہ اب یہ ایک پیش پا افتادہ سی بات ہے کہ سائنس، اور علوم انسانی اپنی ترقی کی اس منزل پر پہنچ گئے ہیں جہاں ہر شاخ کے متعلق بھی بہت کچھ جاننے اور سمجھنے کی ضرورت پڑتی ہے لہٰذا کسی طالب علم کے پاس اتنا وقت نہیں ہے کہ وہ اپنے مضمون کے علاوہ کسی اور چیز کو بھی سیکھنے کی طرف مائل ہو سکے کسی ایسے نصاب تعلیم کی تلاش جس میں عام تعلیم اور اختصاصی تعلیم کو ایک دوسرے میں جذب کیا جا سکے اب ایک ایسا مسئلہ بن گیا ہے جس پر آئے دن یونیورسٹیوں میں بحث ہوتی رہتی ہے۔

یہ ضرور ہے کہ ہم ارسطو اور سینٹ ٹامس اکیوناس کی دنیا میں واپس نہیں جا سکتے اور نہ ہم کالرج سے پہلے کی ادبی تنقید کی طرف رجعت کر سکتے ہیں لیکن خود کو اپنی تنقیدی قوت سے مغلوب ہونے سے بچانے کے لئے یہ ضرور کر سکتے ہیں کہ ہم مسلسل اس قسم کے سوالات اٹھاتے رہیں کہ آخر وہ کون سی منزل ہے جب ادبی تنقید ادبی نہیں رہتی بلکہ کچھ اور ہو جاتی ہے۔

میں اکثر اوقات یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہوں کہ مجھے جدید تنقید کا پیش رو سمجھا جاتا ہے۔ میں نے ایک کتاب حال ہی میں پڑھی ہے جسے ایک ایسے مصنف نے لکھا ہے جو یقیناً جدید نقاد کہلائے جانے کا مستحق ہے۔ مجھے اس میں 'نئی تنقید' کا حوالہ ملتا ہے جس سے مصنف کا مدعا یہ ہے کہ وہ اس سے نہ صرف امریکی نقاد

مُراد لیتا ہے بلکہ اس سے وہ ساری ادبی تنقید مراد لیتا ہے جو ٹی۔ایس۔ایلیٹ کے زیر اثر پروان چڑھی ہے۔ میری سمجھ میں یہ بات نہیں آئی کہ آخر فاضل مصنّف نے امریکی نقادوں کی محفل سے بھلا مجھے کیوں اتنی تیزی کے ساتھ خارج کر دیا۔ اس کے علاوہ میں کسی ایسی تنقیدی تحریک کو سمجھنے سے خود بھی قاصر ہوں جس کے بارے میں یہ کہا جائے کہ اس کا پیش رو میں خود ہوں۔ حالانکہ مجھے اتنا یقین ضرور ہے کہ ایک ایڈیٹر کی حیثیت سے میں نے نئی تنقید یا اس کے کچھ حصّے کی حوصلہ افزائی ضرور کی ہے اور اپنے رسالے 'دی کرائی ٹیرین' میں اس کی مشق بھی کرائی ہے۔ بہر حال میرا اپنا خیال یہ ہے کہ اپنی ظاہرہ انکساری کا بھرم رکھنے کے لئے ضروری ہے کہ میں اس امر کی طرف بھی اشارہ کرتا چلوں کہ میں نے ادبی تنقید کو خود گیا دیا ہے اور اُس کی کمزوریاں ادھ معدود کیا ہیں۔ میری بہترین ادبی تنقید ان مضامین پر مشتمل ہے جن میں میں نے ان شعراء اور شعری ڈرامہ نگاروں کا ذکر کیا ہے جن سے میں خود متاثر ہوا ہوں۔ در اصل میرے سارے مضامین میرے اپنے کارخانۂ شاعری کی ضمنی پیداوار کی حیثیت رکھتے ہیں یا پھر یوں کہہ لیجئے کہ میری اپنی فکر کی وسعت کا اظہار ہیں جس سے میں اپنی شاعری کی تشکیل و تعمیر کے سلسلے میں دوچار ہوا ہوں۔ جب میں اپنے ماضی پر نظر ڈالتا ہوں تو دیکھتا ہوں کہ میں نے ان شعراء کے بارے میں بہترین مضامین قلمبند کئے ہیں جنہوں نے میری شاعری کو متاثر کیا ہے اور جن کی شاعری سے میں اُن پر لکھنے کی خواہش یا موقع سے بہت پہلے پورے طور پر بخوبی واقف تھا۔ اس اعتبار سے مجھ میں اور ایذرا پاؤنڈ میں یہ

خصوصیت مشترک ہے یعنی ان شعراء کی خصوصیات یا کمزوریوں کو صرف اسی وقت پورے طور پر سراہا جاسکتا ہے جب ان کو میری اپنی شاعری کے تعلق سے دیکھا اور سمجھا جائے۔ ایذرا پاؤنڈ کی تحریروں میں ہمیں ایک ناصحانہ مقصد نظر آتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس کے مخاطب اکثروہ نوجوان شعراء ہوتے ہیں جن کا طرزبیان ابھی متشکل نہیں ہوا ہے۔ ان چند شعراء سے اس کی گہری وابستگی جنہوں نے اسے متاثر کیا ہے (جیساکہ میں نے اپنے بارے میں کہا ہے) اور اپنی شاعری پر غوروفکر کرتے وقت جو کچھ اس پر گزری ہے' اس کی ابتدائی کتاب' دی اسپرٹ آوف رومانس' انہی تاثرات کا نتیجہ ہے۔ یہ مضامین اب بھی پاؤنڈ کے بہترین ادبی مضامین ہیں۔

شاعری کی تنقید کی وہ قسم جو خود شاعر کے قلم سے نکلی ہے یا جسے میں نے 'کارخانۂ شاعری کی تنقید' کا نام دیا ہے ایک ظاہرہ کمزوری کی حامل ہے۔ وہ چیز جو خود شاعر کی اپنی تخلیق سے تعلق نہیں رکھتی یا جس سے اس کی طبیعت مناسبت نہیں رکھتی اس کی استعداد یا صلاحیت سے باہر ہوجاتی ہے۔ 'کارخانۂ شاعری کی تنقید' کی دوسری خرابی یہ ہے کہ ایسے میں ہوسکتا ہے کہ اپنے فن کے علاوہ' نقاد کا فیصلہ ناقابل اعتبار ہوجائے۔ شعراء کے بارے میں میری اپنی رائے میری ساری زندگی میں تقریباً یکساں رہی ہے اور نہ صرف یہ بلکہ متعدد زندہ شعراء کے بارے میں بھی میری رائے خصوصیت کے ساتھ ایک سی رہی ہے۔ بہرحال تنقید

کے موضوع پر آپ سے مخاطب ہوتے وقت یہ بات نہیں ہے کہ جو کچھ میرے ذہن میں ہے بس وہی شاعری کی تنقید ہے۔ شاعری درحقیقت ایک ایسی چیز ہے جو اکثر و بیشتر ماضی کے ان نقادوں کے ذہن میں رہی ہے جنہوں نے ادب کی تعمیم کرنے کی کوشش کی ہے۔ نثر کی تنقید نسبتًہ ایک حالیہ ادارہ ہے اور مجھ میں یہ اہلیت نہیں ہے کہ میں اس پر اظہار خیال کروں۔ میرا اپنا خیال تو یہ ہے کہ نثر کے لئے شاعری سے مختلف پیمانوں اور اوزان کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہ موضوع کسی تنقید کے نقاد کے لئے ——— جو نہ شاعر ہو اور نہ ناول نگار ——— دلچسپ موضوع بن سکتا ہے کہ وہ اُن طریقوں کے فرق پر غور کرے جن سے کسی نقاد کو ادب کے مختلف طرز سمجھنے کے لئے واسطہ پڑتا ہے اور اس ساز و سامان پر بھی غور کرے جس کی اس سلسلے میں اسے ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن جہاں تک شاعری کی تنقید کا تعلق ہے وہ ایک ایسی سہل چیز ہے جسے اس وقت بھی ذہن میں رکھا جا سکتا ہے جب کہ خود تنقید پر ہی بات کیوں نہ کی جا رہی ہو۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کی ظاہری رسمی خصوصیات میں یہ صلاحیت موجود ہے کہ ان کی فورًا تعمیم کی جا سکتی ہے۔ شاعری میں ممکن ہے کہ بظاہر اس بات کا احساس پیدا ہو کہ اس میں طرز ادا ہی سب کچھ ہے لیکن دراصل یہ بات غلط ہے۔ یہ فریب کہ ہم شاعری میں خالصًا جمالیاتی تجربے سے قریب تر ہو جاتے ہیں شاعری کو بذاتِ خود ادب کا ایک سہل طرز بنا دیتا ہے اس لئے ہم اس وقت بھی اسے ذہن میں رکھ سکتے ہیں جب ہم ادبی تنقید ہی پر

بحث کیوں نہ کر رہے ہوں۔

معاصرانہ تنقید کا بڑا حصّہ، جس کا آغاز اس نقطہ سے ہوتا ہے جہاں تنقید اسکالرشپ میں اور اسکالرشپ تنقید میں ضم ہو جاتی ہے، اصل کے اعتبار سے 'تشریحاتی تنقید' کے ذیل میں لایا جاسکتا ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لئے میں یہاں ان دو کتابوں کا ذکر کروں گا جنہوں نے اس سلسلے میں خراب اثر ڈالا ہے۔ میرا مطلب نہیں ہے کہ وہ کتابیں بذاتِ خود خراب ہیں۔ بر خلاف اس کے وہ دونوں کتابیں ایسی ہیں جن سے ہر شخص کو واقف ہونا چاہیئے۔ پہلی (The Road to Xanadu) ہے جس کے مصنف 'جون لیونگسٹن لویس' ہیں اور جس کے متعلق میری رائے یہ ہے کہ شاعری کے ہر اس طالب علم کے لئے اس کتاب کا مطالعہ ضروری ہے جس نے اسے اب تک نہیں پڑھا ہے۔ دوسری کتاب جیمس جوئس کی (Finnergans Wake) ہے۔ یہ ایک ایسی کتاب ہے جسے شاعری کے ہر طالب علم کو پوری نہ سہی تو چند صفحات ضرور پڑھنا چاہئیں۔ لیونگسٹن لویس ایک بلند پایہ اسکالر تھا۔ ــــ ایک اچھا اُستاد، ایک پیارا آدمی، جس کا میں ذاتی وجوہ کی بناء پر ممنون احسان بھی ہوں جیمس جوئس اعلیٰ جوہروں کا آدمی اور میرا ایک اچھا دوست تھا۔ یہاں میں نے (Finnergans Wake) کا حوالہ نہ تعریف کے طور پر دیا ہے اور نہ کسی بُرائی کی وجہ سے۔ (Finnergans Wake) ان کتابوں کے ذیل میں آتی ہے جنہیں 'عظیم الشان' کے نام سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔

ان لوگوں کے لئے جنہوں نے (The Road To Xanadu)
نہیں پڑھی ہے میں یہ کہوں گا کہ یہ انکشاف اور سراغ رسانی کی ایک ہوش ربا داستان
ہے۔ لوئیس نے ان تمام کتابوں کا سراغ لگایا جنہیں کالرج نے پڑھا تھا۔
(کالرج مطالعہ کے معاملے میں بلانوش تھا) اور جن سے اس نے وہ امیجز '
تراکیب اور بندشیں مستعار لی تھیں جو (Kubla Khan) اور The
(Ancient Mariner) میں نظر آتی ہیں۔ وہ کتابیں جو کالرج نے
پڑھی تھیں ان میں سے بہت سی اب فراموش کی جا چکی ہیں۔ مثال کے طور پر اس
نے سارے سفرنامے پڑھ ڈالے تھے جو اس وقت اُسے دستیاب ہوسکے۔
ان سب کی مدد سے لوئیس نے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے یہ بات واضح کردی کہ
شعری اور تخیلیتی دراصل صد درجہ بے تعلق اور مختلف النوع مواد کو اس طرح اور جمل
طریقے پر جمع کرنے کا نام ہے جس سے ایک نیا "کل" وجود میں آجاتا ہے۔ اس
کتاب میں اس بات کا اظہار بہت مدلل اور معتبر طریقہ پر کیا گیا ہے کہ شاعر کس
طرح مواد جذب کرتا ہے اور پھر وہ اپنے جوہر قابل سے کس طور پر اس مواد کی
قلب ماہیت کر دیتا ہے۔ لیکن اس کتاب کو پڑھنے کے بعد کوئی شخص یہ نہیں کہہ سکتا
کہ وہ اب (Ancient Mariner) کو پہلے سے بہتر طور پر سمجھتا
ہے اور نہ دراصل ڈاکٹر لوئیس کی یہ نیت تھی کہ وہ اس نظم کے خدوخال کو شاعری کی
حیثیت سے "زیادہ اُجاگر اور واضح کرے۔ اس کی ساری توجہ تو ذہنی عمل کی تحقیق

کی طرف بھی اور جو ایک ایسی تحقیق ہے جس کا ادبی تنقید سے دور کا بھی تعلق نہیں ہے۔ کالرج کے اپنے مطالعہ سے پیدا ہونے والا مواد کس طرح عظمت میں تبدیل ہو گیا یہ ہمیشہ کی طرح اب بھی ویسا ہی راز ہے لیکن اس کے باوجود متعدد پُرمیہ اسکالرز نے لوئیس کے اس طریقہ کار کو اپنا کر اس امر کی کوشش کی ہے کہ اس طریقہ سے اُس شاعر کی نظم کے سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے جس نے اپنے مطالعہ کا کہیں بھی کوئی حوالہ دیا ہے۔

اب جب کہ ڈاکٹر لوئیس نے اس قسم کے تشریحی عالموں کو راستہ دکھا دیا ہے اور (Finnergans Wake) ان کے لئے ایک نمونہ کی حیثیت اختیار کر گئی ہے وہ چاہتے ہیں کہ ساری ادبی تحریروں کو ایسا ہی ہونا چاہیئے جیسی (Finnergans Wake) ہے۔ میں یہاں یہ بات واضح کرتا چلوں کہ اُن "تشریح نگاروں" کی محنتِ شاقہ کا نہ تو میں مذاق اُڑانا چاہتا ہوں اور نہ میں انہیں بدنام کرنے کا ارادہ رکھتا ہوں جنہوں نے اس کتاب کے تمام رشتوں کو سلجھانے اور تمام رازہائے سربستہ کو معلوم کرنے کی انتھک کوشش کی ہے۔ اگر (Finnergans Wake) کو واقعی سمجھنا ہے ــــ اور ہم اس قسم کی محنت کے بغیر کوئی رائے قائم نہیں کر سکتے ــــ تو اس قسم کی تحقیق کا سلسلہ جاری رہنا چاہیئے۔ اگر دیکھا جائے تو اس اعتبار سے کیمبیل اور رابن سن نے بہت قابلِ تعریف خدمات انجام دی ہیں۔ مجھے اگر کوئی شکایت ہے تو خود جیمس جوئس سے ہے جو ان عجیب الخلقت

شاہکار کا مصنف ہے اور جس نے ایک ایسی کتاب لکھی ہے جس کے لمبے چوڑے حصے، بغیر تفصیلی تشریح کے، خوبصورت لغویت معلوم ہوتے ہیں (فی الحقیقت اس وقت تو بہت ہی خوبصورت معلوم ہوتے ہیں جب کوئی آئرش اسے اپنے مخصوص لہجے اور آواز میں اتنی ہی خوبصورتی کے ساتھ پڑھے جیسے خود مصنف پڑھتا تھا) شاید جیمس جوئس کو اس بات کا اندازہ نہیں تھا کہ اس کی کتاب کس قدر مبہم ہے۔ بہرحال Finnergans Wake کے ادبی مقام کے بارے میں قطعی فیصلہ کچھ بھی ہو (اور میں کوئی ایسا فیصلہ صادر کرنے کا ارادہ نہیں رکھتا) لیکن میں یہ نہیں سمجھتا کہ زیادہ تر شاعری، کیونکہ وہ بھی ایک طرح سے منثور نظم ہے، اس طریقے سے لکھی جاتی ہے یا اس سے لطف اندوز ہونے کے لئے اس قسم کی چیرا پھاڑی، تفسیر اور تشریح کی ضرورت پڑتی ہے۔ مجھے اس پر شبہ ہے کہ (Finnergans Wake) میں جو 'معمے' پیش کئے گئے ہیں اس سے اس غلطی کو تقویت پہنچتی ہے جو آج کل مروج ہے اور جس میں 'تشریح' کو 'تفہیم' کے غلط نام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ میرا ڈرامہ 'دی کوک ٹیل پارٹی' جب پہلے پہل کھیلا گیا تو اس کے فوراً بعد سے مہینوں تک متعدد خطوط موصول ہوتے رہے جن میں اس ڈرامے کے معنی کی وضاحت کے لئے نئے نئے حل اور نئی نئی تشریحات پیش کی گئی تھیں۔ ان خطوط سے یہ بات واضح تھی کہ انہیں اس معمہ سے، جو ان کا خیال تھا کہ ڈرامہ میں موجود ہے، کوئی شکایت نہیں ہے۔ لیکن وہ خود اس بات سے بے خبر تھے کہ یہ معمہ' حل تلاش کرنے

کی خاطر، انہوں نے خود ہی ایجاد کر لیا تھا۔

یہاں میں اپنے اس قصور کا اعتراف کرتا چلوں کہ ایک اہم موقع پر میں نے خود نقادوں کو اس جال میں پھنسا کر فریب دیا ہے۔ میرا مطلب "دی ویسٹ لینڈ" کے ان حواشی سے ہے جو میں نے اس نظم کے ساتھ لکھے تھے۔ شروع میں میں نے صرف یہ ارادہ کیا تھا کہ میں اپنے ان اقتباسات کے حوالے نقل کر دوں تاکہ میں ان نقادوں کے اعتراضات کا جواب دے سکوں جنہوں نے میری ابتدائی نظموں پر سرقہ کا الزام لگایا تھا لیکن کچھ عرصہ بعد جب کتابچہ کی شکل میں اس نظم کے چھپنے کی باری آئی (یہ واضح رہے کہ جب یہ نظم پہلی بار 'ڈائیل' اور 'دی کرائی ٹیرین' میں شائع ہوئی ہے تو اس وقت اس میں حواشی وغیرہ کچھ نہیں تھے) تو مجھے اس امر کا احساس ہوا کہ یہ نظم بہت مختصر ہے۔ یہ دیکھ کر میں نے حواشی کے اضافے کا ارادہ کیا تاکہ اس طرح چند صفحات کا اور اضافہ کیا جا سکے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہ حواشی مہمل علمیت کا قابلِ تعریف مظہر بن گئے اور یہ آج بھی اس نظم کے ساتھ اسی طرح موجود ہیں۔ بعض دفعہ مجھے یہ خیال ہوا ہے کہ ان حواشی کو کتاب سے خارج کر دوں، لیکن ان کا الگ کرنا اب ناممکن سا ہو گیا ہے۔ یہ حواشی نظم سے کہیں زیادہ مقبول ہیں۔ اگر کوئی شخص میرا مجموعہ کلام خریدنا چاہے اور یہ دیکھے کہ اس میں یہ حواشی نہیں ہیں تو وہ کتاب خریدنے کا ارادہ ترک کر دے گا اور اپنے پیسے واپس لے لے گا۔ یہی وہ غلطی ہے جس کا مجھے احساس ہے کہ ان حواشی نے محققین کے لئے ایک غلط

قسم کی دلچسپی کا سامان پیدا کر دیا ہے۔

اس بات میں تو کچھ مضائقہ نہیں ہے اگر کوئی شخص کسی نظم کی تشریح اس تحقیق کی روشنی میں کرے کہ وہ نظم کن عناصر سے تشکیل ہوئی ہے اور وہ کیا اسباب تھے جو اس کی پیدائش کا موجب بنے؟۔ اس طرح 'تشریح'، 'تفہیم' کی ایک اہم تیاری کی شکل اختیار کر سکتی ہے۔ لیکن کسی نظم کو سمجھنے کے لئے یہی ضروری ہے کہ ہم اس بات کو ذہن نشین رکھیں کہ خود شاعری کے سامنے آخر کیا مقصد رہا ہے۔ یہ وہ بات ہے جسے ذہن نشین کرنے کی اشد ضرورت ہے۔

شاید تنقید کی وہ شکل جس میں اتفاقی تشریح پر سب سے زیادہ اعتبار کیا جاتا ہے 'تنقیدی سوانح نگاری' ہے اور خاص طور پر اس وقت جب سوانح نگار خارجی حقائق کی معلومات کو داخلی تجربے کی نفسیاتی موشگافیوں سے آگے بڑھانا چاہتا ہو۔ میرا مطلب اس سے یہ نہیں ہے کہ کسی مرحوم شاعر کی شخصیت اور اس کی ذاتی زندگی وہ مقدس سرزمین ہے جس پر ماہر نفسیات کو ہرگز ہرگز نہیں چلنا چاہیئے۔ سائنسدان کو اس امر کی اجازت ہونی چاہیئے کہ وہ اس قسم کے مواد کا اس آزادی کے ساتھ مطالعہ کرے جس طرف اس کا جذبۂ تجسس اسے لے جاتا ہے۔ لیکن یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب مصنف بے چارہ مرحوم ہو چکا ہو اور عزت ہتک کے قوانین کے ذریعہ داد رسی کا اہل نہ رہ گیا ہو۔ اس کی کوئی وجہ نہیں ہے کہ شاعروں کی سوانح عمریاں نہ لکھی جائیں۔ سوانح نگار کے لئے ضروری ہے کہ اس میں تنقیدی صلاحیت بھی موجود ہو

اور ساتھ ساتھ وہ صحیح مذاق اور صحیح فیصلے کی صلاحیت کا بھی حامل ہو اور اس آدمی کے کارناموں کو پسند بھی کرتا ہو جس کی وہ سوانح عمری لکھ رہا ہے۔ اس کے علاوہ اس نقاد کے لئے جو کسی کے کارناموں میں دلچسپی رکھتا ہے ضروری ہے کہ وہ مصنف کی زندگی سے بھی کچھ نہ کچھ ضرور واقف ہو لیکن جہاں تک کسی مصنف کی تنقیدی سوانح کا تعلق ہے یہ کام بذاتِ خود بہت نازک ہے اور وہ نقاد یا سوانح نگار، جو خود تربیت یافتہ عالم یا ماہر نفسیات نہیں ہے، اپنی تحریروں میں ایسی تجزیاتی کاریگری پیدا کر دیتا ہے جس کا اس نے ماہر نفسیات کی کتابوں سے اکتساب کیا تھا۔ اس سے موضوع کچھ اور اُلجھ کر رہ جاتا ہے۔

یہ سوال کہ شاعر کے بارے میں معلومات کہاں تک ہمیں اس کی شاعری کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں اتنا آسان نہیں ہے جتنا ہم سمجھتے ہیں۔ ہر قاری اس کا جواب اپنے طور پر خود دے سکتا ہے اور اس کا جواب اسے عام انداز میں نہیں بلکہ مخصوص مثالوں کے ذریعہ دینا چاہیے۔ کیونکہ یہ عین ممکن ہے کہ ایک بات کسی شاعر کے سلسلے میں اہم ہو اور کسی دوسرے کے سلسلے میں اتنی اہم نہ ہو۔ شاعری سے لطف اندوز ہونے کا جہاں تک تعلق ہے وہ ایک ایسا اچھا تجربہ ہے جس میں آسودگی کی کئی شکلیں ایک دوسرے میں ملی جلی ہوتی ہیں اور یہ شکلیں مختلف پڑھنے والوں کے لئے مختلف تناسب رکھتی ہیں۔ میں یہاں ایک مثال سے اپنی بات واضح کروں گا۔ اس بات سے عام طور پر سب متفق ہیں کہ ورڈز ورتھ کی بہترین شاعری کا زیادہ تر حصّہ چند

سالوں کی مدت میں لکھا گیا ہے جو بہت مختصر ہے اور ورڈز ورتھ کی عمر کو دیکھتے ہوئے بہت تھوڑا ہے۔ ورڈز ورتھ کے بہت سے طالب علموں نے اس سلسلے میں مختلف قسم کے جواز پیش کئے ہیں سر ہربرٹ ایڈنے ورڈز ورتھ پر ایک کتاب لکھی ہے جس میں اُنہوں نے ورڈز ورتھ کی شاعری کے عروج و زوال کو (Annette Vallon) کے عشق سے وابستہ کر کے دکھایا ہے۔ اس کے بعد ورڈز ورتھ کی شاعری پر ایف۔ ای۔ بیٹ سن نے ایک کتاب لکھی جو خاصی دلچسپ ہے۔ اس کتاب میں اس نے یہ نقطۂ نظر پیش کیا ہے کہ ورڈز ورتھ کے ہاں (Annette Vallon) کی اتنی اہمیت نہیں ہے جتنی ریڈ نے واضح کی ہے۔ اصل راز یہ تھا کہ وہ اپنی بہن ڈورتھی کے عشق میں گرفتار ہو گیا تھا اور "لیوسی پوئمس" کی تخلیق کا راز یہی ہے۔ اس بات کی مزید وضاحت کرتے ہوئے بیٹ سن لکھتا ہے کہ شادی کے بعد اس کی یہ والہانہ کیفیت ماند پڑ گئی تھی۔ بہرحال ممکن ہے یہ بات ٹھیک ہو۔ بس کے دلائل بہت قوی ہیں لیکن اصل سوال جس کا جواب ہر پڑھنے والے کو خود ہی دینا چاہیئے یہ ہے کہ کیا اس تفصیل سے 'لیوسی پوئمس' اس پر پہلے سے زیادہ واضح ہو جاتی ہیں؟ کیا ان نظموں کو وہ پہلے سے بہتر طور پر سمجھنے لگتا ہے؟ جہاں تک میرا تعلق ہے، میں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ ان ماٰخذ کا علم جن سے متاثر ہو کر وہ نظم وجود میں آئی، نظموں کے سمجھنے کے سلسلے میں کوئی ایسی اہمیت نہیں رکھتا۔ کسی نظم کے ماٰخذ کے بارے میں صد درجہ واقفیت ممکن ہے میرے اور اس نظم کے درمیان

سارے سلسلوں اور رشتوں ہی کو منقطع کر دے 'لیوسی پوئمس' کے بارے میں ' سوائے اس روشنی اور چمک کے جو خود ان نظموں میں جھلک رہی ہے ' مجھے کسی وضاحت کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی ۔

میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ اس قسم کی معلومات ' جیسی ریڈ اور بیٹ سن نے فراہم کی ہیں ' بالکل بے موقع و بے معنی ہیں ۔ ان معلومات کی اہمیت تو اس وقت ہے جب ہم ورڈز ورتھ کو سمجھنا چاہیں لیکن اس کی شاعری کی تفہیم سے ان کا براہِ راست کوئی تعلق نہیں ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ شاعری کو شاعری کی حیثیت سے سمجھنے کے لئے یہ بات ضروری نہیں ہے ۔ میں تو یہاں تک کہنے کے لئے تیار ہوں کہ ہر عظیم شاعری میں کچھ چیزیں ایسی ہوتی ہیں جنہیں ہر دہ راز میں ہی رہنا چاہیئے خواہ شاعر کے بارے میں ہماری معلومات کتنی ہی مکمل اور وسیع کیوں نہ ہو جائیں اور یہی وہ بات ہے جو اصل میں زیادہ اہمیت رکھتی ہے ۔ جب کوئی نظم مکمل ہو جاتی ہے تو ایک ایسی نئی چیز ظہور میں آتی ہے کہ آپ اس کی وضاحت کسی ایسی چیز سے مقابلہ کر کے نہیں کر سکتے جو پہلے سے وجود میں آ چکی ہے ۔ یہی وہ چیز ہے جسے میں تخلیق کے نام سے تعبیر کرتا ہوں ۔

کسی طرح بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ شاعری کی تشریح اور مآخذ کا مطالعہ ساری معاصرانہ تنقید کا بنیادی طریقۂ کار ہے لیکن یہ ایک ایسا طریقۂ کار ضرور ہے جو ان بہت سے پڑھنے والوں کی خواہش کو آسودہ ضرور کرتا ہے جو یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ

شاعری کی تشریح کسی دوسری چیز سے مقابلہ کر کے کی جاتی چاہیئے۔ اس کے علاوہ اور بھی کئی رجحانات ہیں۔ مثلاً ایک رجحان تو وہی ہے جو پروفیسر رچرڈز کے ہاں ملتا ہے جس میں وہ اس مسئلہ کی تحقیق کرتے ہیں کہ شاعری کی توصیف کس درجہ تک کی جانی چاہیئے۔ کچھ عرصہ سے ایک اور رجحان بھی میں دیکھ رہا ہوں اور میرا خیال ہے کہ اس کا ماخذ بھی وہی ہے جو پروفیسر رچرڈز کے کلاس روم والے طریقۂ کار میں نظر آتا ہے اور جو اپنے طور پر اس انحراف کے خلاف ایک ردِ عمل کی حیثیت رکھتا ہے جس میں شاعری سے ہٹ کر شاعر کی طرف زیادہ توجہ دی جانے لگی تھی۔ یہ طریقۂ کار ہمیں اس کتاب میں نظر آتا ہے جو "تشریحات" کے نام سے حال ہی میں شائع ہوئی ہے۔ اس میں بارہ نوجوان نقادوں کے مضامین شامل ہیں اور ہر مضمون میں ان نقادوں نے اپنی پسندیدہ نظم کا تجزیہ کیا ہے۔ اس کا طریقہ یہ رکھا گیا ہے کہ ہر نقاد نے پہلے ایک معروف نظم منتخب کر لی (ہر نظم اپنی نوعیت کے اعتبار سے اچھی نظم ہے)۔ پھر اس نظم کا تجزیہ کرتے وقت اس نے مصنف کی کسی دوسری تحریر یا نظم کا کوئی حوالہ نہیں دیا اور مصرع بہ مصرع، بند بہ بند اس کا تجزیہ کیا اور اس میں دبا کر، نچوڑ کر، بھنبھوڑ کر، کھینچ کر معنی کا ہر قطرہ جو ممکن ہو سکتا تھا نکالنے کی کوشش کی ہے۔ اس طریقۂ کار کو ہم تنقید کا "لیمو نچوڑ دبستان" کا نام دے سکتے ہیں۔ نظموں کا انتخاب سولھویں صدی سے لے کر دورِ جدید تک کیا گیا ہے۔ ہر نظم ایک دوسرے سے بڑی حد تک مختلف ہے۔ یہ کتاب (The Phoenix)

(Turtle) (and the) سے شروع ہوتی ہے اور (Prufrock)
اور ییٹس کی (Among School Children) پر ختم ہوتی
ہے۔ اور چونکہ ہر نقاد کا اپنا طریقۂ کار ہے اس لئے نتیجہ دلچسپ اور ایک حد تک
الجھا ہوا ہے ہمیں اس بات کو تسلیم کر لینا چاہیئے کہ ان بارہ نظموں کا مطالعہ، جن
میں سے ہر ایک کا اس قدر محنت کے ساتھ تجزیہ کیا گیا ہے، وقت گزاری کا ایک
بہت ہی اُکتا دینے والا طریقہ ہے۔ میرا خیال ہے کہ ان میں سے کچھ شاعر (اور
میرے علاوہ سب مر چکے ہیں) تو یہ دیکھ کر واقعی حیرت میں رہ جاتے کہ ان کی نظموں
میں کیا کیا معانی پنہاں ہیں۔ مجھے خود بھی دو ایک جگہ چھوٹی موٹی حیرت ضرور ہوئی۔
مثلاً یہ بات معلوم کرکے کہ وہ 'کہرا' جس کا ذکر (Prufrock) کے ابتداء
میں آیا ہے بہرحال کسی طرح کمرہ میں داخل ہوگیا لیکن (Prufrock) کا
تجزیہ کرتے وقت ادب یا میری نجی زندگی کے تاریک نہاں خانوں میں جھانک کر
اس کے ماخذ تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ یہ تنقید میں ایک ایسی کوشش
کا نتیجہ ہے جس میں نظم کے معنی کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے اور اس سے
مجھے کوئی غرض نہیں ہے کہ میں نے خود بھی اس کا یہ مطلب سمجھا تھا یا نہیں۔ اس بات
کے لئے میں فاضل نقاد کا ممنون ہوں۔ ان میں سے کئی مضامین ایسے تھے جو مجھے
اچھے لگے اور جن سے میں متاثر بھی ہوا لیکن چونکہ ہر طریقۂ کار کی اپنی غلطیاں اور
خامیاں ہوتی ہیں اس لئے میں نے ان خطروں اور خامیوں کو واضح کر دیا ہے یہ

ضروری ہے کہ اُستاد بھی ان خطروں سے اپنی جماعت کو آگاہ کر دے کیونکہ یہی اس کے امتحان کی اصل جگہ ہے اور چونکہ یہ طریقہ کار طلبہ کو مشق کرانے کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔

پہلا خطرہ تو یہ ہے کہ یہ مان لیا جائے کہ بحیثیت مجموعی کسی نظم کی صرف ایک تشریح ہو سکتی ہے اور صرف وہی تشریح ٹھیک ہوگی۔ ایسے میں تشریح کی تفصیل دی جائے گی اور خاص طور پر ایسی نظموں میں جو ہمارے زمانے کے علاوہ کسی اور زمانے میں لکھی گئی ہیں۔ حقائق کا بیان ہوگا۔ تاریخی کنائے، تلمیحات اور مخصوص الفاظ کی وضاحت ہوگی اور یہ بھی بتایا جائے گا کہ مخصوص دور میں وہ لفظ کن مخصوص معنی میں استعمال کیا جاتا تھا۔ اُستاد کی یہی کوشش ہوگی کہ اس کے شاگرد ان سب باتوں کو اچھی طرح ذہن نشین کر لیں لیکن جہاں تک مجموعی حیثیت سے کسی نظم کے "معنی" کا تعلق ہے کسی ایک تشریح میں نہیں سما سکتے۔ کیونکہ ہر نظم کے وہی معنی ہوں گے جو مختلف حساس قارئین کو اپنے طور پر اس میں نظر آتے ہیں۔ دوسرا خطرہ ـــ جس کے ذیل میں ان میں سے کوئی بھی نقاد نہیں آتا جن کا ذکر میں نے کیا ہے لیکن جو ایک ایسا خطرہ ہے جس کی زد میں خود قاری آجاتا ہے ـــ یہ ہے کہ قاری یہ بات تسلیم کرے کہ کسی نظم کی تشریح (اگر وہ صحیح ہے) ایک ایسی تشریح ہے جس کو مصنف شعوری یا غیر شعوری طور پر پیش کرنے کی خود کوشش کر رہا تھا۔ کیونکہ یہ رجحان اتنا عام ہے کہ اگر ہم نے کسی نظم کے ماخذ اور اس کی تخلیق کے ذہنی عمل کی نشان دہی کر لی ہے تو ہم یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ

ہم نے نظم کو بھی سمجھ لیا ہے اور اگر ایسا نہیں ہے تو ہم نظم کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔ ہم یہ بھی سمجھتے ہیں کہ کسی نظم کی تشریح سے ہمیں یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ کیسے لکھی گئی تھی۔ (Prufrock) کے تجزیے کو میں نے بہت دلچسپی سے پڑھا اور اس دلچسپی کی وجہ یہ تھی کہ مجھے اس نظم کو ایک ذہین، حساس، اور محنتی قاری کی نظر سے دیکھنے کا موقع ملا۔ اس بات کا مطلب یہ نہیں ہے کہ اس نے بھی نظم کو میرے ہی نقطۂ نظر سے دیکھا اور نہ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس تجزیہ کا تعلق کسی طرح بھی اس تجربے سے تھا جس کے زیر اثر میں نے یہ نظم لکھی یا کسی ایسی چیز سے تھا جس کا تجربہ مجھے نظم لکھتے وقت ہوا تھا۔ اس طریقہ کار کے بارے میں میری تیسری رائے یہ ہے کہ امتحان کے طور پر اس نئے طریقہ کار کو کچھ بہت اچھی نظموں پر آزما کر دیکھوں اور ساتھ ساتھ کسی ایسی نظم پر بھی اسے آزماؤں جس سے میں پہلے سے واقف نہیں تھا اور پھر یہ دیکھوں کہ اس تجزیہ کے ذریعہ کیا میں اس نظم سے زیادہ لطف اندوز ہونے لگا ہوں؟ کیونکہ اس مجموعے کی ساری نظمیں وہ تھیں جن سے میں پہلے سے متعارف تھا اور جو برسوں مجھے عزیز رہی ہیں اس لئے ان تجزیوں کو پڑھنے کے بعد میں نے محسوس کیا کہ میں ان نظموں کے بارے میں اپنے سابقہ احساسات بہت کم تازہ کر سکا ہوں۔ مجھے تو ان تجزیوں کو پڑھ کر کچھ یوں محسوس ہوا کہ گویا ایک مشین کے پرزوں کو الگ الگ کر دیا گیا ہے اور میرے سپرد یہ کام کیا گیا ہے کہ ان پرزوں کو دوبارہ جوڑ کر پھر سے مشین

کی شکل دے دوں۔ درحقیقت تشریح کی زیادہ اہمیت یہ ہے کہ وہ میری اپنی تشریح ہو۔ ممکن ہے اس نظم میں بہت سی چیزیں ایسی ہوں جن سے میری واقفیت ضروری ہو یا پھر بہت سی باتیں ایسی ہوں جہاں اسکالرز میری راہ نمائی کر سکتے ہوں اور جن کے ذریعہ میں مخصوص غلط فہمیوں کا ازالہ کر سکوں لیکن میرا خیال ہے کہ ایک صحیح تشریح میرے اپنے احساسات کی تشریح ہوتی ہے جو اس نظم کو پڑھتے وقت میرے اندر پیدا ہوتے ہیں۔

میرا مقصد یہ نہیں ہے کہ میں ہر قسم کی تنقید کے بارے میں، جو ہمارے زمانے میں مروج ہے، اپنی رائے کا پورے طور پر اظہار کروں۔ میری خواہش تو یہ ہے کہ میں آپ کی توجہ اس تنقید کی طرف مبذول کراؤں جس کی قلب ماہیت کا رخ سے شروع ہوئی اور جو بہت تیزی کے ساتھ گزشتہ پچیس سال میں مروج و مقبول ہوئی ہے۔ تنقید کی یہ تیز رفتاری ایک طرف تو سماجیات کے تعلق سے پیدا ہوئی ہے اور دوسرے کالجوں اور یونیورسٹیوں میں ادب کی بڑھتی ہوئی تعلیم (جس میں معاصر ادب بھی شامل ہے) کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ میں اس تبدیلی یا قلب ماہیت کو بُرا نہیں سمجھتا کیونکہ یہ تو مجھے ناگزیر معلوم ہوتی ہے۔ بے یقینی کے دور میں، ایک ایسے دور میں جہاں انسان نئی سائنس سے بوکھلا کر رہ گیا ہے۔ جہاں تمام پڑھنے والوں میں مشترک عقائد، مفروضے اور پس منظر ناپید ہو گئے ہیں، کوئی علاقہ ایسا نہیں ہے جسے ممنوع قرار دیا جا سکے لیکن اس تمام تنوع کے باوجود ہم یہ سوال

پوچھ سکتے ہیں کہ آخر وہ کون سی چیز ہے جسے تمام ادبی تنقید میں مشترک ہونا چاہئے۔
تیس سال پہلے میں نے اس بات پر زور دیا تھا کہ ادبی تنقید کا فریضہ ہے کہ وہ
'ادب سے لطف اندوز ہونے کی قوت اور اس کی تفہیم کو آگے بڑھائے' لیکن
اب میں اس بات میں صرف اتنا اضافہ اور کروں گا کہ اس میں یہ منفی رویہ بھی
مضمر ہے کہ ہم دیکھیں کہ آخر وہ کون سی چیزیں ہیں جن سے ہمیں لطف اندوز نہیں
ہونا چاہئے۔ کیونکہ بسا اوقات نقاد سے یہ کام بھی لیا جاتا ہے کہ وہ دوسرے
درجے کی چیزوں اور ذہنی فریب کاریوں کی مذمت کرے۔ حالانکہ نقاد کا منصب
ثانوی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ اس کا اصل منصب یہ ہے کہ وہ قابل تعریف چیزوں
کی تعریف و توصیف کرنے کا شعور رکھتا ہو۔ اس بات پر میں خاص طور سے زور
دینا چاہتا ہوں کہ میں 'تفہیم' اور 'لطف اندوزی' کو الگ الگ چیزیں نہیں سمجھتا۔
ایک کا تعلق ذہن سے ہے اور دوسری کا جذبات سے 'تفہیم' سے میری مراد
'تشریح' نہیں ہے۔ حالانکہ اس چیز کی تشریح جو قابل تشریح ہو' اکثر 'تفہیم' کا ایک
ذریعہ بن سکتی ہے۔ میں یہاں ایک سیدھی سادی سی مثال پیش کروں گا۔ چوسر کو
سمجھنے کے لئے بنیادی طور پر یہ ضروری ہے کہ ہم متروک الفاظ اور ان کی نامانوس
شکلوں سے واقف ہوں۔ اس واقفیت کو ہم تشریح کا نام دے سکتے ہیں۔
لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ایک شخص چوسر کے الفاظ' املا' قواعد اور نحو سے واقف
ہو اور یہ بھی مان لیا جائے کہ وہ شخص چوسر کے دور سے' اس دور کے عادات و

اطوار اور عقائد سے، اس دور کے علم و فضل اور جہالت سے بھی خوب واقف ہو
لیکن ان سب باتوں کے باوجود وہ شاعری کی تفہیم نہ کر سکے یہی نظم کی تفہیم کے معنی یہ
نہیں کہ اس نظم سے صحیح طور پر لطف اندوز ہوا جا سکے۔ اب یہاں یہ کہا جا سکتا ہے
کہ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ کسی نظم سے اتنا لطف اٹھایا جائے جتنی اس نظم میں لطف
اندوزی کی صلاحیت موجود ہے۔ حالانکہ کسی غلط فہمی کی بنا پر کسی نظم سے لطف اندوز
ہونے کے معنی یہ نہیں کہ ہم دراصل اس نظم سے نہیں بلکہ خود اپنے دماغ کی قلبِ ماہیت
سے لطف اندوز ہو رہے ہیں۔ زبان کا برتنا ایک ایسی مشکل چیز ہے کہ یہاں "لطف
اندوز ہونا" اور "کسی چیز سے لطف اندوزی حاصل کرنا" کے معنی میں بھی فرق پیدا ہو جاتا
ہے یعنی اگر یہ کہا جائے کہ کوئی شخص شاعری سے لطف اندوز ہوتا ہے تو اس کے
معنی اس سے مختلف ہوں گے اگر یہ کہا جائے کہ کوئی شخص شاعری سے لطف اندوزی
حاصل کرتا ہے۔ "لطف" کے معنی بھی اس چیز کے ساتھ بدلتے جاتے ہیں جس سے یہ
لطف پیدا ہو رہا ہے۔ مختلف نظمیں مختلف قسم کی آسودگیاں ہم پہنچاتی ہیں۔ یہ بات
درست ہے کہ ہم کسی نظم سے اس وقت تک لطف اندوز نہیں ہو سکتے جب
تک ہم اسے سمجھ نہ لیں اور برخلاف اس کے یہ بات بھی اتنی ہی صحیح ہے کہ ہم اس
نظم کو اس وقت تک پورے طور پر نہیں سمجھ سکتے جب تک ہم اس سے لطف
اندوز نہ ہونے لگیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس سے صحیح طور پر اور صحیح حد تک
دوسری نظموں کے تعلق سے لطف اندوز ہوا جائے۔ (کسی ایک نظم اور دوسری

نظموں سے لطف اندوز ہونے کے باہمی رشتے سے 'مذاق' کا پتہ چلتا ہے)۔ اس بات کے اظہار کی چنداں ضرورت نہیں ہے کہ اس میں یہ بات بھی مضمر ہے کہ خراب نظموں سے لطف اندوز نہیں ہونا چاہیئے تا وقتیکہ ان کی خرابی اس قسم کی نہ ہو کہ وہ ہمارے احساس مزاح کو متاثر کرتی ہو۔

میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ ہو سکتا ہے کہ تفہیم کے لیئے پہلے تشریح کی ضرورت پڑے۔ بہرحال مجھے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میں کچھ شاعری بغیر تشریح ہی کے سمجھ لیتا ہوں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ زیادہ تر شاعری میں مجھے کوئی ایسی چیز نظر نہیں آتی جس کی تشریح کی جائے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ کوئی چیز ایسی نہیں ہے جو کسی نظم کی تفہیم میں مجھے سہارا دے کر میری لطف اندوزی کو دوبالا کر دے۔ جیسا کہ میں نے پہلے اشارتاً کہا ہے کہ بعض اوقات تو تشریح مجھے کسی نظم سے بحیثیت شاعری دور کر دیتی ہے بجائے اس کے کہ وہ مجھے تفہیم کی سمت میں آگے بڑھائے اور میری راہ نمائی کرے۔ میری بہترین دلیل اس سلسلے میں شاید یہ ہے کہ میں اس بات سے فریب نہیں کھاتا کہ میں شیکسپیر یا شیلی کی شاعری کو سمجھتا ہوں بلکہ جب شیکسپیر یا شیلی کے بہترین مصرعے میں آج بھی دہراتا ہوں تو مجھ میں وہی تڑپ اور لہر پیدا ہو جاتی ہے جو تڑپ اور لہر مجھ میں اس وقت پیدا ہوئی تھی جب آج سے پچاس سال پہلے میں نے انھیں پڑھا تھا۔

ادبی نقاد اور اس نقاد میں جو ادبی تنقید کی حدود سے تجاوز کر گیا ہے یہ

فرق نہیں ہے کہ ادبی نقاد خالصتاً 'ادبی' ہوتا ہے یا اس کی اور کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ وہ نقاد جو ادب کے سوا کسی دوسری چیز میں دلچسپی نہیں رکھتا اس کے پاس کہنے کے لئے بھی بہت کم ہوتا ہے کیونکہ ایسے میں اس کا ادب خالص ایک علیحدہ اور منقطع سی چیز بن کر رہ جاتا ہے۔ شاعر شاعری کے علاوہ بھی کچھ دلچسپیاں رکھتا ہے کیونکہ ان کے بغیر اس کی شاعری خالی خالی سی رہے گی۔ شاعر اس لئے شاعر ہے کہ اس کی غالب دلچسپی یہ ہے کہ وہ اپنے تجربے اور اپنے خیال کو (تجربہ اور سچنے کے معنی یہ نہیں کہ وہ شاعری کے علاوہ کچھ اور دلچسپیاں بھی رکھتا ہے) شاعری کا جامہ پہنا دے۔ اس طرح وہ نقاد ادبی نقاد کہلائے جانے کا مستحق ہے جس کی بنیادی دلچسپی یہ ہے کہ وہ اپنے پڑھنے والوں میں شاعری کی تفہیم پیدا کرے اور ان میں شاعری سے لطف اندوز ہونے کے جذبے کو ابھارے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ وہ شاعر کی طرح دوسری چیزوں میں بھی دلچسپی رکھے۔ کیونکہ ادبی نقاد کی حیثیت صرف کسی فنی ماہر کی نہیں ہے جس نے اصول و ضوابط سیکھ لئے ہیں جن کی پابندی ان لکھنے والوں کو کرنی چاہیئے جن پر وہ تنقید کر رہا ہے۔ نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ ایک پوری اکائی کی حیثیت رکھتا ہو۔ ایک ایسا آدمی جس کے اپنے عقائد اور اصول ہوں جس کے پاس علم بھی ہو اور زندگی کا تجربہ بھی۔

اب ہم یہ سوال کسی ایسی تحریر کے بارے میں اٹھا سکتے ہیں جو ادبی تنقید کی حیثیت سے ہمارے سامنے آئی ہو۔ کیا اس تحریر کا مقصد یہ ہے کہ وہ تفہیم پیدا

کرے اور ہماری 'لطف اندوزی' میں اضافہ کرے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو ممکن ہے کہ وہ تحریر کوئی مفید اور جائز سرگرمی کی حیثیت رکھتی ہو اور ہم اسے نفسیات، عمرانیات، منطق، تعلیمات یا اس قسم کے کسی دوسرے نام سے موسوم کردیں۔ ایسی تحریروں کے بارے میں کوئی فیصلہ ماہرینِ فن ہی کرسکتے ہیں اہلِ علم نہیں کرسکتے ہمیں سوانح عمری اور تنقید میں بھی امتیاز کرنا چاہیئے۔ عام طور پر سوانح عمری تشریحات کے سلسلے میں ایک مفید چیز ہے جس کے ذریعہ تفہیم کے لئے راستہ کھل جاتا ہے لیکن یہ بھی ہوسکتا ہے کہ سوانح ہماری توجہ شاعری سے ہٹا کر شاعر کی طرف مبذول کردے۔ ہمیں چاہیئے کہ ایسے میں ہم شاعر کے دورِ حیات' اس کے زمانے کے سماجی حالات اور وہ مروجہ خیالات جو اس کی تحریروں میں ظاہر ہوئے ہیں اور اس کے زمانے میں وہاں کی حالت کو شاعری کی تفہیم کے ساتھ خلط ملط کردیں۔ ایسا علم ممکن ہے شاعری کی تفہیم کے سلسلے میں اہمیت رکھتا ہو۔ مزید برآں یہ کہ اس کی اپنی جگہ وہی اہمیت ہو جو تاریخ کی ہوتی ہے۔ لیکن شاعری کی توصیف کے لئے یہ چیزیں ہمیں دروازے تک تو لے جاسکتی ہیں لیکن اس کے بعد ہمیں اپنا راستہ خود تلاش کرنا ہوتا ہے کیونکہ علم و آگاہی کے حصول کا مقصد بنیادی طور پر یہ نہیں ہے کہ ہم خود کو کسی دور دراز کے زمانے میں محسوس کرنے لگیں تاکہ جب ہم اس زمانے کی شاعری کا مطالعہ کریں تو اسی طرح سوچ سکیں اور اسی طرح محسوس کرسکیں جس طرح اس شاعر کے ہمعصروں نے سوچا اور

محسوس کیا تھا۔ حالانکہ اس تجربہ کی اپنی جگہ قدر و قیمت ہے۔ اس طرح ہم غالباً خود کو اپنے زمانے کے قید و بند سے آزاد کر لیتے ہیں تاکہ ہم براہِ راست تجربہ حاصل کر سکیں اور اس شاعری سے فوری ربط و تعلق پیدا کر سکیں۔ اس بات کو یوں کہا جا سکتا ہے کہ جو بات سیفو کی 'اوڈس' (Odes) پڑھنے کے لئے اہمیت رکھتی ہے وہ یہ نہیں ہے کہ ہم تخیل کی مدد سے خود کو دو ہزار پانچ سو سال پہلے کے یونان میں لے جائیں بلکہ دراصل اہمیت اس تجربے کی ہے جو مختلف زبانوں اور زمانوں کے اُن تمام بنی نوعِ انسان کے لئے یکساں ہے جن میں شاعری سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت موجود ہے ـــــ وہ فصل جو دو ہزار پانچ سو سال کا آنا فاناً میں پار کر سکتا ہے۔ اس لئے وہ نقاد جس کا میں بے حد ممنون ہوں وہ ہے جو مجھے شاعری میں ایسی چیز دکھا سکے جو اس سے پہلے میں نے کبھی نہیں دیکھی تھی یا اگر دیکھی بھی تھی تو تعصب کی آنکھ سے دیکھی تھی۔ وہ اس چیز سے صرف میرا آمنا سامنا کرا دے اور اس کے بعد مجھے تنہا چھوڑ دے۔ اس لئے کہ اس سے آگے مجھے اپنے شعور و ادراک، ذہانت و عقل پر بھروسہ کرنا چاہیئے۔

اگر ادبی تنقید میں ہم سارا زور تفہیم پر صرف کر دیں تو ایسے میں یہ خطرہ ہے کہ ہم کہیں تفہیم سے بھر تشریح کی طرف نہ چلے جائیں۔ ایسے میں یہ خطرہ بھی ہے کہ تنقید کو کہیں اس طرح نہ استعمال کرنے لگیں جیسے وہ کوئی سائنس ہے۔ تنقید نہ تو سائنس ہے اور نہ وہ سائنس بن سکتی ہے۔ اس کے برخلاف اگر ہم لطف اندوزی

پر زیادہ زور دیں گے تو ہم داخلی اور تاثراتی تنقید کی طرف چلے جائیں گے اور اس طرح ہم لطف اندوزی سے بھی زیادہ فائدہ نہ اُٹھا سکیں گے اور ہماری یہ لطف اندوزی صرف تفریح طبع اور وقت گزاری بن کر رہ جائے گی تینتیس سال پہلے تنقید نے تاثراتی تنقید کی شکل اختیار کرلی تھی اور اسی چیز سے چڑ کر میں نے "تنقید کے منصب" کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا۔ اب مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ آج ہمیں تشریحی تنقید سے چوکنا رہنے کی ضرورت ہے۔ لیکن یہ بات کہہ کر میں آپ پر یہ اثر چھوڑنا نہیں چاہتا کہ میں اپنے زمانے کی تنقید کو رد کرنا چاہتا ہوں۔ یہ آخری تیس سال برطانیہ اور امریکہ دونوں ملکوں میں ادبی تنقید کے بہترین سال ہیں۔ ممکن ہے آئندہ یہ اور زیادہ شاندار اور بہتر معلوم ہوں۔ لیکن اسے کون جانتا ہے؟

کتابیات

ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ

(ا)

Ara Vos Prec. مطبوعہ ۱۹۲۰ء منظومات

اس مجموعہ میں Prufrock. جو ۱۹۱۷ء میں شائع ہوئی تھی اور وہ نظمیں جو ۱۹۱۹ء میں Poems. کے نام سے شائع ہوئی تھیں یکجا کردی گئی ہیں ۔ اس کے علاوہ کچھ اور نظموں کا اضافہ بھی کیا گیا ہے ۔ ایلیٹ کی مشہور نظم Gerontion. بھی اسی مجموعہ میں شامل ہے ۔

Poems 1909—1925 مطبوعہ ۱۹۲۵ء

اس مجموعہ میں Ara Vos Prec (۱۹۲۰) کی ساری نظمیں شامل ہیں اور ساتھ ساتھ ایلیٹ کی عہد آفریں نظمیں The Waste Land (۱۹۲۲) اور The Hollowman بھی اسی مجموعہ میں شامل ہیں ۔

Selected Essays ۱۹۱۷ — ۱۹۳۲ - مطبوعہ ۱۹۳۲

اس مجموعہ میں ایلیٹ کے متفرق لیکن اہم مضامین شامل ہیں۔ اس مجموعہ میں وہ مضامین بھی شامل ہیں جو اس سے پہلے کتابی شکل میں The Sacred Wood (۱۹۲۰) اور For Lancelot Andrews (۱۹۲۸) کے نام سے شائع ہو چکے تھے۔

Essays Ancient and Modern. مطبوعہ ۱۹۳۶

اس مجموعہ میں سوائے چند مضامین کو چھوڑ کر جنہیں ایلیٹ شامل کرنا نہیں چاہتا تھا سارے مضامین وہی ہیں جو For Lancelot Andrews. میں شامل ہیں۔ اس کے علاوہ دو دیباچے بھی شامل کرتے ہیں جو اس نے پاسکل کی Pensees. اور ٹینی سن کی In Memoriam. پر لکھے تھے۔

Collected Poems ۱۹۰۹—۱۹۳۵ مطبوعہ ۱۹۳۶

اس مجموعہ میں وہ نظمیں شامل ہیں جو ۱۹۲۵ء میں Poems کے نام سے شائع ہو چکی تھیں۔ ان کے علاوہ AshWednesday (۱۹۳۰) Ariel Poems Un Finished Poems Minor Poems ڈرامہ The Rock کے کورس (۱۹۳۴) اور Burnt Nor Ton بھی شامل ہیں۔ بعد میں اس مجموعہ میں

سے دو مجموعے بنائے گئے۔ ایک The Wasteland

And other Poems (۱۹۴۰) کے نام سے شائع ہوا

اور دوسرا Later Poems ۱۹۲۵ — ۱۹۳۵ (فیبر

لائبریری ۱۹۶۳ء) کے نام سے شائع ہوا۔ یہ دونوں مجموعے ۱۹۶۳ء میں دوبارا

Penguine Books میں بھی شائع ہوئے ۱۹۴۸ء میں آپ

نوبل پرائز بھی ملا تھا۔

The use of Poetry and the use of Criticism

تنقید ۱۹۳۳ء

اس کتاب کا ذیلی عنوان یہ ہے

Studies in the Relation

of Criticism to the Poetry in England

یہ وہ لیکچر ہیں جو ہارورڈ یونیورسٹی میں اُس وقت دیے گئے تھے جب ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ۳۲ – ۱۹۳۳ میں چارلس ایلیٹ نورٹن پروفیسر شپ آف پوئٹری کے عہدے پر مامور تھا۔

Murder in Cathedral مطبوعہ ۱۹۳۵ (منظوم ڈرامہ)

یہ منظوم ڈرامہ اسٹیج کے لئے لکھا گیا تھا۔ اس کے بعد کے ایڈیشنوں میں کچھ تبدیلیاں بھی کی گئی ہیں۔ دوسرا ایڈیشن ۱۹۳۶ء میں، تیسرا ۱۹۳۷ء میں اور

چوتھا سنہ ۱۹۳۰ء میں شائع ہوا۔ اس ڈرامہ کی فلم اسکرپٹ سنہ ۱۹۵۱ء میں شائع ہوئی جس میں اصل کے مقابلہ میں کافی تبدیلیاں کی گئی ہیں۔

The Family Reunion مطبوعہ ۱۹۳۹

(منظوم ڈرامہ)

Old Possum's Book of Practical Cats (1939) مطبوعہ ۱۹۳۹ (منظومات)

خیالی بلیوں کی منظوم سوانح عمریاں۔ یہ مجموعہ بچوں کے لئے لکھا گیا تھا۔ ایلیٹ نے اس مجموعہ پر اپنا نام نہیں ڈالا بلکہ ایک فرضی نام سے اسے شائع کیا۔ یہ وہی نام ہے جو ایذرا پاؤنڈ نے وضع کیا تھا۔

The Idea of Christian Society (۱۹۳۹) (سماجیات)

Four Quartets مطبوعہ نیویارک سنہ ۱۹۴۳ء (منظومات)

اس کا پہلا انگریزی ایڈیشن ۱۹۴۴ میں شائع ہوا۔ ہر Quartet شروع میں الگ الگ کتابچہ کی شکل میں شائع ہوا Burnt Norton پہلے پہل Collected Poems کے اس ایڈیشن میں شامل تھا جو سنہ ۱۹۳۶ء میں شائع ہوا East Coker سنہ ۱۹۴۰ء میں The Dry Salvages سنہ ۱۹۴۱ء میں اور Little Gidding سنہ ۱۹۴۲ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعہ کا فرانسیسی ایڈیشن سنہ

میں پیرس سے شائع ہوا۔ فرانسیسی ترجمہ P. Leyris نے کیا تھا۔

What is a Classic مطبوعہ ۱۹۴۵ (تنقید)

یہ وہ خطبہ ہے جو ۱۶ر اکتوبر ۱۹۴۴ء کو ورجل سوسائٹی کے سامنے پڑھا گیا۔ پہلے پہل یہ الگ کتابی شکل میں شائع ہوا۔ بعد میں اسے ایلیٹ کے آخری تنقیدی مجموعہ On Poetry and Poets مطبوعہ ۱۹۵۷ء میں شامل کر دیا گیا۔

Notes Towards The Definition of Culture مطبوعہ ۱۹۴۸ء (سماجیات)

The Cocktail Party مطبوعہ ۱۹۵۰ء (منظوم ڈراما)

On Poetry and Poets مطبوعہ ۱۹۵۷ء (تنقید)

اس مجموعہ میں وہ لیکچر بھی شامل ہیں جو الگ کتابی شکل میں شائع ہو چکے تھے مثلاً What is a Classic اور Poetry and Drama

اس کے علاوہ پانچ مضامین شاعری و تنقید وغیرہ سے متعلق ہیں اور باقی نو مضامین مختلف شعراء کے تنقیدی مطالعوں پر مشتمل ہیں۔

اس فہرست میں تفصیل سے کام نہیں لیا گیا ہے۔ جن لوگوں کو ایلیٹ سے متعلق مزید تفصیل کی ضرورت ہو وہ "ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ۔ اے ببلیوگرافی" مرتبہ ڈونلڈ گیلپ مطبوعہ فیبر اینڈ فیبر، لندن ملاحظہ کر سکتے ہیں۔

ایلیٹ نے منظومات اور متعدد مضامین لکھے ہیں جو دوسرے مصنفین کی تقریباً ستر کتابوں میں شامل ہیں۔ وہ نظمیں یا نثری تحریریں جن میں تبصرے براڈ کاسٹ لیکچر اور تشریحات شامل ہیں (جو اس نے اپنے سہ ماہی رسالے The Criterion کے لئے لکھیں) ان کی تعداد پانچ سو کے لگ بھگ ہے۔ ان میں سے اکثر تو کسی کتاب میں شامل کی گئی ہیں اور نہ دوبارا شائع ہوئیں۔

ایلیٹ نے اپنے دیباچہ کے ساتھ متعدد مجموعے بھی مرتب کئے ہیں

Selected Poems ایذرا پاؤنڈ مطبوعہ ۱۹۲۸

Selected Poems فور مطبوعہ ۱۹۳۵

A Choice of Kipling's Verse مطبوعہ ۱۹۴۱

A Selection of Joyce's Prose مطبوعہ ۱۹۴۲

English Poetry Literary Essays of Ezra Pound

Night Wood Ths Dark Side of the Moon

وغیرہ وغیرہ خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ۱۹۵۸ء میں پال ولیری کے مضامین کا مجموعہ جو انگریزی میں The Art of Poetry کے نام سے شائع ہوا ہے اس کا دیباچہ بھی ایلیٹ نے سپرد قلم کیا ہے۔

Penguine نے بھی اس کی نظم اور نثر کے انتخاب الگ

الگ شائع کئے ہیں۔ حال ہی میں اس کا ایک اور منظوم ڈرامہ :-
(The Elderly Statesman) شائع ہوا ہے جسے اس نے
اپنی موجودہ بیوی کے نام معنون کیا ہے۔

(۲)

ذیل میں ان مضامین یا کتابوں کے نام درج کئے جاتے ہیں جو ایلیٹ
کی شاعری یا تنقید پر روشنی ڈالتے ہیں۔

Poetry Volume X Chicago, 1917

ایذرا پاؤنڈ نے ایلیٹ کی مشہور نظم Prufrock. پر اپنے
انداز میں تبصرہ کیا ہے۔

The Lamp And The Lute

مصنفہ بونامی ڈوبری Bonamy Dobree ۔آکسفورڈ ۱۹۲۹ء

اس میں ایلیٹ کی ابتدائی تحریروں پر ایک تنقیدی مضمون بھی شامل ہے۔

Axel's Casele

مصنفہ ایڈمنڈ ولسن ۔نیو یارک ۱۹۳۱ء

اِس کتاب کے ایک حصہ میں ایلیٹ کی شاعری اور تنقید کا جائزہ لیا گیا
ہے جو اپنے نقطۂ نظر کے اعتبار سے بہت اہمیت رکھتا ہے۔

T. S. Eliot

مصنف T. MacGreevy مطبوعہ ۱۹۳۱ء

ایک مختصر مطالعہ اور پہلی کتاب جو ایلیٹ کی شاعری اور تنقید پر لکھی گئی ہے۔

New Bearings in English Poetry

مصنف F. R. Leavis . مطبوعہ ۱۹۳۲ء

اس کتاب کے ایک حصہ میں ایلیٹ کی شاعری کا ایک نئے انداز سے جائزہ لیا گیا ہے۔

The Critical Ideas of T. S. Eliot .

مصنف A. Oras مطبوعہ ۱۹۳۲ء

The Harvard Advocate .

شمارہ CXXXV, 3 مطبوعہ ۱۹۳۸ء

پورا شمارہ ایلیٹ کی ادبی خدمات کو سمجھنے سمجھانے کے لئے وقف کیا گیا ہے۔

Four Quartets Rehearsed

مصنف P. Raymond

ایک تنقیدی مضمون جس میں Four Quartet. کی تشریح کی گئی ہے۔

T. S. Eliot—A Study.

مطبوعہ ۱۹۴۷ء ۔ اس میں ایلیٹ کے بارے میں آٹھ مضامین شامل ہیں اور ایک ببلیوگرافی بھی۔

T. S. Eliot : A Selected Critique.

مرتبہ L. Unger مطبوعہ نیویارک ۱۹۴۸ء

اس مجموعہ میں اکتیس اقتباسات شامل ہیں اور ان کتابوں کی ایک فہرست بھی شامل ہے جو یا تو ایلیٹ نے تصنیف کیں یا جو ایلیٹ کے متعلق ۱۹۴۸ء تک لکھی گئیں۔ یہ وہ سال ہے جب ایلیٹ کو ادب کا نوبل پرائز بھی دیا گیا تھا۔

T. S. Eliot : A Symposium.

مطبوعہ ۱۹۴۸ء مرتبۂ Richard March. اور Tambimuttu. ایلیٹ کی ساٹھویں سالگرہ کے موقع پر خراجِ تحسین پیش کرنے کے لیئے اس کے دوستوں اور نقادوں نے جو مضامین وغیرہ لکھے وہ سب اس مجموعہ میں یکجا کر دئے گئے ہیں جن کی تعداد ۴۷ ہے۔

The Art of T. S. Eliot.

مصنفہ H. Gardener, مطبوعہ ۱۹۴۹ء

ایک بہترین تنقیدی مطالعہ — ایلیٹ کی شاعری اور منظوم ڈراموں کو سمجھنے کے سلسلے میں بہت اہمیت رکھتا ہے۔

A Readers' Guide to T. S. Eliot

مصنفہ George Williamson, مطبوعہ نیویارک ۱۹۵۳ء

اس کتاب میں ایلیٹ کی ہر نظم کا الگ الگ جائزہ لیا گیا ہے۔ اسی مصنف نے ایک اور کتاب The Talent of T. S. Eliot کے نام سے بھی لکھی ہے۔

(۳)

ذیل میں اُن مضامین کی فہرست دی جاتی ہے جن کا ترجمہ کیا گیا ہے:-

1. The Social Function of Poetr
2. The Three Voices of Poetry.
3. The Music of Poetry
4. Poetry and Drama.
5. Tradition and the Individual Talent.
6. What is a Classic ?
7. Religion and Literature.

8. Experiment in Criticism.
9. The Frontiers of Criticism.

سوانح ایلیٹ

ٹی. ایس. ایلیٹ ۱۸۸۸ء میں مسوری (امریکہ) کے صنعتی شہر 'سینٹ لوئی' میں پیدا ہوا۔ یہاں اس کے والد تجارتی حلقوں میں ایک ممتاز حیثیت کے مالک تھے۔ اس نے اپنی خاندانی روایت کے مطابق 'ہارورڈ' میں تعلیم پائی اور چار سال تک خاص طور پر فلسفہ کی تعلیم حاصل کرتا رہا۔ اس کے بعد سنہ ۱۹۱۰ء میں 'سوربون یونی ورسٹی' میں ادب و فلسفہ کی تعلیم کے لئے چلا گیا اور وہاں سے واپس آکر اعلیٰ تعلیم کے لئے 'ہارورڈ یونی ورسٹی چلا آیا۔ سنہ ۱۹۱۴ء میں وہ امریکہ سے انگلستان چلا آیا اور وہیں رہنے لگا۔ سنہ ۱۹۲۷ء میں اس نے وہاں کی شہریت حاصل کر لی۔ امریکہ سے چلے آنے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ وہاں 'کلچر' کے سلسلے میں وہ مایوس سا ہو گیا تھا۔ اب ہارورڈ یونیورسٹی نے اس کی یاد کو تازہ رکھنے کے لئے وہ ساری چیزیں ایک جگہ جمع کر دی ہیں جنکو ایلیٹ نے اپنی اوائل عمر میں برتا یا استعمال کیا تھا۔

ایلیٹ نے اپنی زندگی کا آغاز ایک ٹیچر کی حیثیت سے کیا کچھ عرصہ تک وہ ایک بنک میں کلرک کی حیثیت سے بھی کام کرتا رہا۔ اس کے کچھ دن بعد

وہ لندن کے مشہور اشاعت گھر فیبر اینڈ فیبر سے وابستہ ہوگیا جس کا اب وہ ایک ڈائریکٹر ہے۔

۱۹۱۷ء سے ۱۹۱۹ء تک وہ 'امیجسٹ' تحریک کے رسالہ 'ایگواسٹ' کے نائب مدیر کے فرائض انجام دیتا رہا۔ ۱۹۲۲ء میں اس نے 'کرائی ٹیرین' کے نام سے اپنا رسالہ جاری کیا جو ۱۹۳۹ء تک نہایت پابندی کے ساتھ نکلتا رہا۔ اس رسالہ کا اثر ان نئے لکھنے والوں پر خاص طور پر گہرا پڑا ہے جو آج مشہور ادیب و شاعر کی حیثیت سے انگریزی ادب کا نام روشن کر رہے ہیں۔

ویسے تو ایلیٹ نے شاعری کے سلسلہ میں ۱۹۱۷ء میں شہرت حاصل کر لی تھی اور اس نے اپنی کئی نظمیں اور مجموعے بھی شائع کئے تھے لیکن اس کی اصل شہرت کا آغاز ۱۹۲۲ء سے ہوا جب اس کی عظیم طویل نظم "دی ویسٹ لینڈ" شائع ہوئی۔ ۱۹۴۸ء میں اسے ادب کا سب سے بڑا انعام 'نوبل پرائز' ملا اور اسی سال انگلستان کے بادشاہ نے اس کی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے اسے "آرڈر آف میرٹ" سے نوازا۔ ابھی دو تین سال ہوئے اس نے اپنی سکریٹری سے شادی کی ہے۔

بلند پیشانی، دراز قد، گہری آنکھوں اور کھڑی ناک والا یہ عظیم شاعر و نقّاد موضوع و اظہار کے اعتبار سے اس دَور کا سب سے زیادہ باا ثر دانشور ہے۔ اور آج وہ کالجوں اور یونی ورسٹیوں میں اسی انہماک اور توجّہ کے ساتھ پڑھایا

جاتاہے جیسے دوسرے عظیم کلاسیکل شاعراور ادیب پڑھائے جاتے ہیں ۔ ادبی اعتبار سے اتنی شہرت اور عزت اس دور میں کسی دوسرے کو حاصل نہیں ہوئی ۔ ایلیٹ پوری نصف صدی کا مزاج اور شعور ہے ۔ ڈرامہ نگاری کے فن کو اس نے ایک نیا مزاج اور ایک نیا آہنگ دے کر اسے جدید مزاج و تہذیب سے ہم آہنگ کردیا ہے ۔ ایک چھوٹی سی طنزیہ نظم میں وہ خود اپنا تعارف یُوں کراتا ہے ۔

How unpleasant to meet Mr. Eliot!
With his features of Clerical Cut,
And his brow so grim,
And his mouth so prim,
And his Conversation so nicely
Restricted to what Precisely
And if and Perhaps and But.

اور شاید یہی ایلیٹ صاحب اُردو ادب کو ایک نیا شعور دے سکتے ہیں اور افسانۂ منصور کو از سرِ نو تازہ کرنے میں سہارا ایک مضبوط سہارا بن سکتے ہیں ۔